Joachim Braun
Shostakovich's Jewish Songs

Иоахим Браун
Еврейские песни Шостаковича

World Council for Yiddish
and Jewish Culture
Institute "Yad Lezlilei Hashoa"
Ministry of Education and Culture

Всемирный совет языка идиш
и еврейской культуры
Институт "Яд лецлилей Гашоа"
Министерство просвещения
и культуры

SHOSTAKOVICH'S JEWISH SONGS

ЕВРЕЙСКИЕ ПЕСНИ ШОСТАКОВИЧА



JOACHIM BRAUN

SHOSTAKOVICH'S JEWISH SONGS

From Jewish Folk Poetry, op. 79: Introductory essay
with original Yiddish Text Underlay

ИОАХИМ БРАУН

ЕВРЕЙСКИЕ ПЕСНИ ШОСТАКОВИЧА

Из еврейской народной поэзии, соч. 79: Эссе
с адаптацией оригинальных текстов на языке идиш

World Council for Yiddish
and Jewish Culture
Institute "Yad Lezlilei Hashoa"
Ministry of Education and Culture

Всемирный совет языка идиш
и еврейской культуры
Институт "Яд лецлилей Гашоа"
Министерство просвещения и культуры

Professor **Joachim Braun** is member of faculty
at the Department of Musicology, Bar-Ilan University, Israel.

Профессор **Иоахим Браун** преподает на кафедре музыковедения
Университета Бар-Илан, Израиль.

ISBN 965-392-009-X

Printed in Israel
Taligraph, Tel-Aviv

Published by the
World Council for
Yiddish and Jewish Culture
and
Institute "Yad Leslilei Hashoa"

CONTENTS

Message from the Deputy Prime Minister and Minister of Education and Culture (English and Russian) 9
Foreword (English and Russian) 11
Shostakovich's Jewish songs: Introductory essay
English 15
Russian 39
Original Yiddish folk texts and underlay to Shostakovich's music 59
Hebrew and Yiddish translation of the Message, Foreword and Introductory essay ט–סא

СОДЕРЖАНИЕ

Приветствие заместителя главы правительства и министра просвещения и культуры (на английском и русском языках) 9
Предисловие (на английском и русском языках) 11
Еврейские песни Шостаковича: эссе
на английском языке 15
на русском языке 39
Оригинальные народные тексты на языке идиш и их адаптация к музыке Шостаковича 59
Переводы на иврит и идиш Приветствия, Предисловия и Эссе ט–סא

Знак ґ в тексте соответствует древнееврейскому ה и читается как английское h.

Message from the Deputy Prime Minister and Minister of Education and Culture

It gives me great pleasure to salute the decision of the World Council for Yiddish and Jewish Culture, taken in cooperation with the Institute for Conservation and Research of Jewish Music of the Holocaust "Yad Letslilei Hashoa", to publish the original Yiddish texts of the vocal cycle "From Jewish Folk Poetry" by Dmitri Shostakovich. This great Russian composer used popular Yiddish poetry as a basis for his Jewish song cycle, where Jewish tunes are intertwined with the music of the Yiddish language.

This work, which has entered the modern classical repertoire, is an important ecquisition to Jewish, to Russian, and universal culture.

Itzhak Navon

Приветствие заместителя главы правительства и министра просвещения и культуры

Я приветствую инициативу Всемирного совета языка идиш и еврейской культуры, который в сотрудничестве с Институтом сохранения и исследования еврейской музыки Катастрофы "Яд лецлилей Ѓашоа" решил опубликовать подлинные тексты на языке идиш вокального цикла "Из еврейской народной поэзии" Дмитрия Шостаковича. Великий русский композитор воспользовался еврейской народной поэзией для создания еврейских песен, в которых сочетается еврейский народный мелос с музыкой языка идиш.

Это сочинение, которое вошло в золотой фонд современной музыкальной классики, является важным вкладом в еврейскую, русскую и мировую культуру.

Ицхак Навон

FOREWORD

A never-ending battle to preserve the spiritual heritage of the Jewish people has been waged throughout history. However, this fateful struggle for the integrity of our people is especially vital in our own time, a time of assimilation. It is thus easy to understand the exertions of th World Council for Yiddish and Jewish Culture toward the preservation of these values.

An important step toward this end was taken some fourteen years ago. A small group of intellectuals and public figures met in Tel Aviv to find ways of combating the assimilationist trends of the great majority of East European Jewry, wherever they may actually be living today, and to set up safeguards against the dissolution of their culture, so that it would not vanish into the pit of oblivion but on the contrary, would be preserved and strengthened.

As a result of this meeting a World Congress for Jewish Culture was held in Jerusalem in 1976, and on this occasion the World Council for Yiddish and Jewish Culture was founded, with the purpose not only of developing and strengthening the Yiddish language, but also to ensure that the part of the Jewish people whose mother tongue is Yiddish would find in that language and its culture a spiritual support.

Committees for Yiddish were organized and set up in seventeen countries where Yiddish-speakers live, to propagate and reinforce the language and culture. The State of Israel provides a focal point for this activity.

The World Council for Yiddish and Jewish Culture does not overlook music, with its rich potential for influencing and encouraging attention to other spiritual values as well. It is thus natural and understandable that there should be cooperation between the World Council for Yiddish and Jewish Culture, and the Institute for Conservation and Research of Jewish music of the Holocaust. This partnership has, among others led to the organizing in Moscow of the exhibition "Music of the Holocaust", and to this publication, which presents the Yiddish texts on which Shostakovich's cycle "From Jewish Folk Poetry" is based. It is known that the composer wished the cycle to be performed in the original language, and we are thus contributing to his intention.

It gives us great pleasure and satisfaction to enable lovers of Jewish music and culture to enjoy these beautiful Yiddish folk songs.

Itzhak Koren
Chairman of the World Council
for Yiddish and Jewish Culture.

The Institute for Conservation and Research of Jewish Music of the Holocaust regards its scholarly activities in the light of a mission dedicated to the preservation of Jewish musical culture, especially that created and performed during the years of the Holocaust. The musical culture of that period is intimately associated with the Yiddish language, in which most Holocaust literature was composed. In this language the Jewish people rose up in spiritual resistance. Through this language the musicians and actors of the ghetto theaters stirred and encouraged their audiences, offering hope for a better future, and with this language on their lips the Jewish people went to their deaths.

Dmitri Shostakovich used popular Yiddish poetry in his vocal cycle "From Jewish Folk Poetry", a work that clearly displays his links with popular Jewish art. The composer always hoped that the cycle would be performed in the language of its source – Yiddish. These original texts, fitted to the music of the song cycle, are here published for the first time.

The Institute regards it as a solemn duty to present these texts to the public, as well as other works by Shostakovich dedicated to the victims of the Second World War and the Holocaust.

Moshe Hoch
Director of the
Institute for Conservation and Research
of Jewish Music of the Holocaust
"Yad Letslilei Hashoa"

ПРЕДИСЛОВИЕ

Упорная борьба за сохранение культурных ценностей нашего народа продолжается в течение всей еврейской истории Однако, особенно важна эта борьба в наше время, время ассимиляции и угрозы разрушения целостности нашего народа. Отсюда понятны усилия, предпринимаемые Всемирным советом языка идиш и еврейской культуры для обеспечения существования этих ценностей

Четырнадцать лет тому назад небольшая группа израильских интеллектуалов и общественных деятелей собралась в Тель-Авиве, чтобы найти пути, предотвращающие распыление большей части европейского еврейства и его духовной культуры, и чтобы это духовное наследие было сохранено и укреплено В результате в Иерусалиме в 1976 г. состоялся Всемирный конгресс, на котором был основан Всемирный совет языка идиш и еврейской культуры, целью которого является не только развитие и укрепление языка идиш, но и духовная поддержка той части нашего народа, для которой идиш – родной язык Со дня основания Всемирный совет имеет ощутимые достижения В 17 странах, в которых живут говорящие на идиш, организованы комитеты языка идиш, распространяющие и укрепляющие этот язык и его культуру При этом Израиль является центром этой духовной деятельности.

Всемирный совет языка идиш и еврейской культуры поощряет интерес к еврейской музыке, которая неразрывно связана с другими духовными ценностями еврейского народа Отсюда естественно сотрудничество Всемирного совета с Институтом изучения еврейской музыки в период Катастрофы. Одним из результатов этого сотрудничества является организация выставки "Еврейская музыка периода Катастрофы" в Москве, а также выпуск настоящего издания с публикацией оригинальных текстов на идиш для вокального цикла Дм Шостаковаича "Из еврейской народной поэзии" Известно желание композитора, чтобы эти песни прозвучали на языке идиш, и данной публикацией мы способствуем осуществлению этого желания

Мы очень рады, что сможем помочь любителям еврейской культуры и музыки насладиться прекрасным фольклором на идиш и не менее прекрасной музыкой Шостаковича с текстами на языке идиш.

Ицхак Корен
Председатель Всемирного совета
языка идиш и еврейской культуры

Институт "Яд лецлилей Гашоа" видит целью своей деятельности изучение и сохранение еврейской музыкальной культуры, в особенности той ее части, которая была создана и исполнена в период Катастрофы

Эта музыкальная культура связана с языком идиш, на котором написано большинство песен Катастрофы. На этом языке музыканты и актеры несли моральную поддержку и вселяли веру в будущее, с этим языком люди восставали и хранили духовную силу и с этим языком шли на смерть

Дм Шостакович использовал народную поэзию в своем цикле "Из еврейской народной поэзии", и это произведение отражает его отношение к еврейскому фольклору. Мечтой композитора было исполнение цикла на языке оригинала. Эти оригинальные тексты на идиш, адаптированные к музыке вокального цикла, впервые предлагаются вниманию общественности в настоящем издании.

Институт "Яд лецлилей Гашоа" считает своим долгом опубликовать эти тексты, а также способствовать ознакомлению публики с другими произведениями композитора, посвященными жертвам второй мировой войны Эти произведения будут укреплять нашу память о Катастрофе

Моше Гох
Директор Института
сохранения и исследования
еврейской музыки Катастрофы
"Яд лецлилей Гашоа"

SHOSTAKOVICH'S JEWISH SONGS:

INTRODUCTORY ESSAY

Dmitri Shostakovich's interest in Jewish matters both musical and non-musical – is without precedent in the history of Russian or Soviet music.* Elements of a Jewish musical idiom may be found in at least ten of his major works (see Table on pp.18–19), beginning with the Trio op. 67 (1944) and continuing up to Symphony No. 13, op. 113 (1962). He also expressed his interest in other ways than original composition: he completed Benjamin [Venyamin] Fleishman's opera *Rothschild's Violin* (1943) and served as editor-in-chief for the miscellaneous collection *New Jewish Songs* (1970).

Apart from its scope and persistence, Shostakovich's involvement with Jewish music and culture also differs from that of all earlier Russian composers in its very nature. The utilization of a pseudo-Jewish melodic idiom by nineteenth-century Russian composers reflected little more than a characteristically Russian "interest in everything Eastern" (Vladimir Stasov). Shostakovich's appropriation of a Jewish idiom cannot be related either to the "folkloristic" concerns of a Mussorgsky or a Rimsky-Korsakov or to the "philosophical" biases of a Rubinstein or a Serov.

To understand the meaning of the Jewish elements in Shostakovich's music, it is essential to recall the controversial position of Jewish culture in the Soviet Union at the time. Although the form and substance varied according to the period, the prevalent view was that the idea of a distinct Jewish people was scientifically untenable. As a result, Jewish culture, including musical culture, existed on the borderline of the permitted and the undesirable. This paradox of the permitted but undesired, the forbidden but not unlawful, created a highly ambiguous situation in Soviet culture regarding the employment of Jewish themes and motifs in art. Any exploration of a Jewish idiom or subject was fraught with risk and potentially explosive.

---

* This essay is partly based on previous studies by the author – "Shostakovich's Song Cycle *From Jewish Folk Poetry*: Aspects of Style and Meaning", in *Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz*, ed. M.H. Brown (Ann Arbor: UMI Research Press, 1984), pp. 259–286, and "The Double Meaning of Jewish Elements in Dmitri Shostakovich's Music", *Musical Quarterly*, LXXXI/1, 1985, pp. 68–80.

SHOSTAKOVICH'S COMPOSITIONS WITH JEWISH SUBJECTS AND JEWISH COMPOSITIONS WITH HIS PARTICIPATION *

	Composition 1	Composed 2	Published 3	First Performance [redacted]	Jewish Subject [redacted]
1	Edition and orchestration of V. Fleishman's opera *Rothschild's Violin*	1943	1965 Muzika M	20.7.60; M Soloists of the Moscow State Philharmonic Society	Entire work
2	*Trio* for Violin, Cello and Piano, Op. 67	1944	1944 Muzgis M	14.11.44; L Author (pf), D. Tciganov (vl), S. Shirinsky (vc)	4th mov.: Allegretto
3	*Concerto* for Violin and Orchestra, Op. 77	1947– 1948	1956 Muzgis M	19.10.55; L D. Oistrakh, and the Leningrad Philharmonic Orchestra under Y. Mravinsky	2nd mov.: Scherso
4	*From Jewish Folk Poetry,* Vocal Cycle for Soprano Contralto, Tenor and Piano, Op. 79	1948	1955 Muzikal'ny Fond M	15.1.55; L Author (pf), N. Dorliak (s), Z. Dolukhanova (ca), A. Maslennikov (t).	Entire work
5	*Quartet No. 4* for Two Violins, Viola, and Cello, Op. 83	1949	1954 Muzgis M	5.12.53; M Beethoven-Quartet (D. Tciganov, V. Shirinsky, V. Borisovsky, S. Shirinsky).	4th mov.: Allegretto
6	*24 Preludes and Fugues* for Piano, Op. 87	1950 1951	1952 Muzgis M	23 and 28.12.52; M T. Nikolayeva	Pr/F No. 8; Pr No. 14; F No. 16; Pr No. 17; F No. 19; F No. 24

* Abbreviation: M = Moscow; L = Leningrad; Pr = Prelude; F = Fugue

	1	2	3	4	5
7	*Four Monologues* on texts by A. Pushkin for Voice and Piano, Op. 91	[illegible]	1960 Sov. Kompositor M	?	No. 1: *The Fragment*
8	*Concerto* for Cello and Orchestra No. 1, Op.107	[illegible]	1960 Muzgis M	4.10.59; L M. Rostropovich, and the Leningrad Philharmonic Orchestra under Y. Mravinsky	3rd mov.: Allegro con moto
9	*Quartet No. 8* for Two Violins, Viola and Cello, Op. 110	1960	1961 Sov. Kompositor M	2.10.60; L Beethoven-Quartet (see Op. 83)	2nd mov.: Allegro molto
10	*Symphony No. 13* for Bass Solo, Bass Choir, and Orchestra, texts by Y. Yevtushenko, Op. 113	[illegible]	1970 Leeds Music Canada	18.12.62; M Moscow Philharmonic Orchestra under K. Kondrashin V. Gromadsky (bass), and choir under A. Yurlov	1st mov.: *Babiy Yar*
11	*From Jewish Folk Poetry*, Version for Voice and Orchestra, Op. 79a (see Op. 79)	1963*	1982 Musika M	19.2.64; Gorki Gorki Philharmonic Orchestra under G. Roshdestvensky, L. Avdeyeva (s), G. Pisarenko (ca), A. Maslennikov (t)	Entire work
12	Editor-in-Chief of Song Collection *New Jewish Songs*, compiled by Z. Kompanejets	?	1970 Sov. Kompositor M	?	Entire work

* All bibliographic and biographical sources mention 1963 and 1964 as the date of composition of this work. Only Volume 31 of Shostakovich's Collected Works (Moscow, 1982) refers to October 1, 1948.

Both the chronological dispersion and stylistic nature of every particular Shostakovich composition related to Jewish subjects reflects his artistic credo at the time of creation. It is therefore of the utmost interest to follow up these two aspects – the chronological and stylistic – of his creative process as regards the employment of Jewish matters.

Shostakovich used Jewish elements during three periods. The first, the years 1943–44, includes an orchestration of the opera, *Rothschild's Violin,* by his favorite pupil, Venyamin Fleishman (1913–1941) who was killed in the war, and the Piano Trio op. 67.

His relationship with Fleishman during 1937–41, and his contribution to *Rothschild's Violin,* was Shostakovich's first encounter with the Jewish idiom. Many of the devices which set his Jewish style – certain modes, the descending "iambic prime", the klesmer "um-pa" accompaniment – may be found in embryo in Fleishman's opera. Immediately after working on the opera, Shostakovich began the Trio with its tragic and macabre Finale, in which the Jewish idiom is exploited.

It was at this time that the first information about the Holocaust began to reach the Soviet Union.

The second period, 1948 to 1952, includes most of the relevant works: the Violin Concerto, the Fourth Quartet, the vocal cycle *From Jewish Folk Poetry,* the Twenty-four Preludes and Fugues, and the *Four Monologues.* Those are the very years of the consistent attempt by the Stalin regime to destroy Soviet Jewish culture and its institutions.

Most of the works of this period were performed for the first time with considerable delay, after Stalin's death. The reason for this was, probably, ideological pressure by the cultural establishment (Resolution of the Central Committee of 10 February 1948) not to write complex, "anti-democratic" instrumental music. This fusion of the anti-Jewish and the anti-modern was most tragically characteristic of the cultural life of that time in the Soviet Union.

The third period dates from 1959 to 1963, when Shostakovich wrote the Cello Concerto, the Eighth Quartet, the Thirteenth Symphony, and, probably, the orchestral version of the vocal cycle *From Jewish Folk Poetry.* This was the time when a new wave of anti-Semitism struck Soviet society with force, and

when the period of "stagnation" began.

Shostakovich's last contact with Jewishness can be described as a gesture of protection in a mood of sentimental reminiscence: in 1970 he appeared as editor-in-chief of a very mediocre Jewish song collection.

The large number of compositions containing Jewish elements and the chronology of these works are proof of a special meaning in Shostakovich's "Jewish" works. In fact, it is the fate of Soviet Jewry that is symbolized in this corpus of music.

If we examine the interaction between the Jewish elements and the style of the work from a different angle, the function of Jewish elements in Shostakovich's music is revealed. The "Jewishness" of his music increases with the heightening of the abstractness of the musical form and the deepening of its esoteric meaning. The more hidden the meaning, the stronger is the ethnic coloring of the music, and the more intense is the Jewish musical idiom. Conversely, the more open and direct the meaning, the less Jewish is the music, and the more doubtful is its ethnic provenance. There are three different types of this interdependence:

1. The text speaks an open language of social criticism, while the specifically Jewish musical element is totally absent. This is the case in the first movement, *Babiy Yar*, of the Thirteenth Symphony. There can be no doubt about the central critical concept of the composer in this work, and about his attitude to anti-Semitism. The Jewish musical idiom cannot add anything to the clear intention of the text, and is, in fact, superfluous. On the contrary, the idiom here is Russian – Russian chimes, Russian modes, Russian vocal setting.

2. Text and/or music are based on a kind of stylized East European Jewish folk idiom. The basic musical elements in those works, however, are not necessarily purely Jewish. The Jewish musical idiom mingles with other folk music elements. Apart from certain individual Shostakovichian features (flattened notes, for example), the music draws on a vernacular idiom that is of a general East European nature. The structure, meter, and rhythm as well as the modality are typical of the folk music of

several East European cultures. The dual ethnic nature of works such as the Violin Concerto, Fourth Quartet, and Cello Concerto, lends itself to ambiguous interpretations on several levels – on the purely musical and on the socio-cultural. In vocal-instrumental compositions with text, the critical implication of the text is supplemented by the more or less "undesirable" Jewishness of the musical idiom (for example, op. 79 and op. 91 – see Table on pp. 18–19) thus creating an artistic effect of social criticism. Even in purely instrumental works, the ambiguous Jewish strains of the music were able to maintain this meaning. But again, both text criticism and dual ethno-musical idiom could be ignored by the listener, pass unnoticed by opponents and be justified by the creator. This is the *raison d'être* of the double meaning of Jewish elements in Shostakovich's music.

3. In instrumental music with a high degree of abstractness, written in a musical language very advanced for Soviet music of its time, the most authentic Jewish idiom is employed. In those works Shostakovich drew on the sovereign power of Jewish liturgical music. To understand this music, the listener must activate the deepest layers of memory and association. For example, in the Twenty-Four Preludes and Fugues, op. 87, the meaning of the work is deeply hidden in the labyrinths of polyphonic technique. The prelude and fugue form, and the abstractness of the connotations, demanded an exploitation of sources other than a vernacular folk-song, or instrumental *klezmer* tune. In the Fugue in F minor, Shostakovich used as his model the most elevated form of Jewish musical tradition, a *hazanut* melody, the weekday morning service:

Ex. 1[1] Пример 1

Shostakovich, op. 87/8 Шостакович, соч. 87/8

Weekday morning service (Eisenstein) Утренняя молитва будней (Эйзенштейн)

Lebele Alukster's chanting (Ephros) Напев Лебеле Алукстера (Эфрос)

The use of Jewish elements in Shostakovich's music reaches far beyond their specific and "colorful" Jewishness. The intrinsic meaning of these elements is of a deep symbolic nature. It is in fact a hidden language communicated to the listener aware of its subtle meaning. Because of its special place in Soviet culture, the Jewish element served as a perfect vehicle and "screening device"[2] for the expression of "symbolic values" consciously and, in part, unconsciously employed by the artist.

* * *

The vocal cycle *From Jewish Folk Poetry* for Soprano, Contralto, Tenor and Piano, op. 79, is one of Shostakovich's most beautiful and richly symbolic compositions, a masterpiece of folk idiom stylization.

The Vocal Cycle belongs to the second "Jewish period" (1948–52) of Shostakovich's compositional career. The year 1948, when the cycle was written, was a hard one for Soviet musical culture. Shostakovich had to endure an onslaught of denunciation in the months to follow. The Central Committee Resolution of 10 February 1948 accused Shostakovich and other leading Soviet composers of "formalism" and "anti-people" tendencies in their music. Then, the Soviet-dominated International Congress of Composers and Musicologists convened in Prague, 20–29 May 1948, and announced its support for the Central Committee's resolution condemning "cosmopolitanism" in music, and in June and July, *Sovetskaia muzyka*, nos. 2 and 3, carried a two-part article by the composer Marian Koval pronouncing Shostakovich's music "worthless" and "fallacious".

The source of Shostakovich's inspiration was the collection *Jewish Folk Songs* (*Yevreyskiye narodniye pesni*) compiled by Y.M. Dobrushin and A.D. Yuditsky, and edited by Y.M. Sokolov. The book was passed for publication on 19 March 1947.

According to the testimony of Natalia Mikhoels, the daughter of the great Jewish actor Salomon Mikhoels, who was a close friend of the composer, it was May 1948 when Shostakovich for the first time raised questions in her presence about the pronunciation of certain Yiddish words and about the rhythmic flow of the original folk texts, which he knew only in Russian translation.[3] Natalia was also present for the first home performance of opus 79 on Shostakovich's birthday, 25 September 1948. (It was his habit to have new music performed at his birthday parties.) On this occasion Shostakovich, rubbing his hands together nervously, introduced the recently written songs with the words: "I have here, you might say, some new songs." At this home performance only the first eight tragic songs were performed. This fits well into the chronology of the composition of the Vocal Cycle presented in volume 32 of Shostakovich's Collected Works (Moscow 1982): the first eight songs of op. 79 are dated 1 29 August 1948, while the last three are dated 10–24 October of the same year.

There is some confusion as to the dating of the orchestral version of this Vocal Cycle, listed by the composer as op. 79a. All sources for this work mention the year 1963 or 1964. Only in the Collected Works, vol. 31, does the date 1 October

1948 appear. This is surprising: did Shostakovich finish the orchestral score before the last three songs of the piano version? How could it be that he simultaneously used different versions of texts, and song titles, as a comparison of op. 79 and op. 79a shows? Why did the orchestral version never appear before the year 1964?

All the eleven songs Shostakovich selected from Dobrushin's and Yuditsky's Russian edition of *Jewish Folk Songs*, are translations from the original Yiddish edition published by the same compilers in 1940.[4] The translations are literal for the most part, except for some minor changes, as for example, "engineers" to "doctors" in the eleventh song. Shostakovich adhered essentially to the order of the songs as they appeared in both the Russian and Yiddish editions. He did invent titles of his own for the individual songs. It is difficult from this vantage point to speculate about Shostakovich's reasons for assigning titles in the first place — state-censorship? self-censorship?

In three cases Shostakovich's alterations of the original folk texts have certain implications. The change in the first song seems to be of artistic significance, and replaces the somewhat mystical atmosphere of the folk text by a more down-to-earth poetry – the folk text was probably not "realistic" enough for the year 1948:

Folk text	Shostakovich
The sun and the rain, The bride had a baby, The groom arrived, The bride floated away.	The sun and the rain, The shine and the mist, The fog is low, The moon has darkened.

Two changes, however, are of social significance. In the third song Shostakovich added the line "The Tsar holds him in prison" following the line "Your father is in Siberia" in the original – surely an attempt to avoid any possible misinterpretation. In the sixth song, the words "has converted" were replaced by "left with the police officer", thus substituting a religious issue for a social one.

Song No. 3

Folk text	Shostakovich
Sleep, my child, my beautiful Sleep, my little son, Your father is a young Siberian, Sleep, –	My little son is the most beautiful in the world, A light in the darkness, Your father is in chains in Siberia, The Tsar holds him in prison

Song No. 6

Folk text	Shostakovich
Elye, the innkeeper Has put on his robe; His daughter has converted, So he was told,	Elye, the junkman Has put on his robe; It is said His daughter has left with the *pristav* (police officer).

Of great implicit significance are the changes initiated in the orchestral version of the cycle, all of which, in fact, amount to restorations of the original texts from the Russian edition of *Jewish Folk Songs.* Shostakovich dropped his invented song titles, returned to the unaltered folk text of the first song, and removed the cautious reference to the Tsar in the third song. This suggests how strongly he cared for the genuine folk texts.

Opus 79 was not released by the author for public performance until two years after the death of Stalin. These first public performances took place on 15 January 1955, in Leningrad, and five days later in Moscow. The performers were Nina Dorliak (soprano), Zara Dolukhanova (mezzo), Alexei Maslennikov (tenor), with the composer at the piano. In June the same year, the cycle was published by the Musical Fund of the U.S.S.R. (Moscow) in an edition of 3000 copies. On 19 February 1964, under the baton of Gennady Roshdestvensky, the composer presented an orchestral version of the cycle in Gorki on the occasion of the Second Festival of Contemporary Music.

It has been suggested that the postponement of the first performance was the result of Shostakovich's reluctance to present at that time works of a "complex idiom", and his desire to postpone the premiere until the artistic climate was more relaxed . . .[5] If this is plausible for the Quartet No. 4 and the Violin Concerto written at the same time and performed for the first time only in 1953 and 1955, it does not make sense for the Vocal Cycle.

From Jewish Folk Poetry is an example of stylised urban folk art. The text is genuine folk poetry, and as such should have been regarded by Soviet aesthetic standards as raw material *par excellence* for musical setting. The music is written in complete accordance with the features of a popular genre: couplet form, a predominance of simple melody lines, and a folk-type accompaniment. This was the sort of music required by the Resolution of February 1948 – "democratic", "melodious", and "understandable for the people" – as was pointed out by many Soviet musicologists. Why should a work written in complete accordance with the artistic requirements of the Party Resolution be withheld by the composer?

At the time of the work's completion in fall 1948, it had not been Shostakovich's intention to delay public performance – otherwise his having arranged a home performance in September would have been a risky move in itself, given the political climate during 1948. By way of contrast, he seems to have told no one about the existence of the Concerto or the Quartet, because he must have intended these works to be concealed from the beginning. By the autumn of 1948, the shock waves of the February events had subsided. Shostakovich might now have thought of going ahead with a public performance. This would help to explain the choice of texts, the popular musical idiom, and the addition in October of the somewhat propagandistic songs that end the cycle. Soviet Jewish culture, although endangered, had not yet been anathematised. Even in January 1949 Shostakovich wrote to a friend, the well-known composer Kara Karayev:

> Dear Karik! Thank you for your letter. I am not very well. . . I have not yet presented my Jewish songs. I will do this in some ten days. As their fate is of interest to you, I will write you more about this presentation. . .[6]

But, during December 1948 and February 1949, only some months after the home performance, the situation changed drastically: many Jewish intellectuals, including the compilers of *Jewish Folk Songs*, Dobrushin and Yuditsky, were arrested; the entire Jewish cultural elite was under suspicion, and cultural institutions were closed down; at a Composer Union session, and in the press, leading, mostly Jewish musicologists were accused of "anti-patriotic activities" and "cosmopolitan errors".

There was now no chance for any public performances whatsoever of a Jewish work, even in a musical style completely in accordance with official requirements. Conceived and composed as an expression of human desperation, *From Jewish Folk Poetry* had been turned overnight into a work of potentially nation-wide social significance – a remarkable case of the sudden change in value and meaning of an artistic work due to circumstances which occurred after the creation of the work and independent of its creator.

Only years later did *From Jewish Folk Poetry* become an organic part of Soviet music.

* * *

The eleven songs of op. 79 are clearly divided into two groups: the so-called eight tragic songs composed in August 1948, and the three "happiness" songs, added by the composer in October after the home performance.

From Jewish Folk Poetry
Summaries

1. The song – a question and answer rhyme – tells of Moyshele, a baby who is born, rocked in a cradle, nourished with bread and onions and buried in a little grave.
2. A lullaby. Daddy will go to the village and bring us an apple (or chicken, nuts, etc.) to make the head (or tummy, hand, etc.) strong.
3. A cradle song about an exiled father: Sleep; your father is in Siberia, and my grief is great. . . Hush-a-by.

4. Parting with the beloved. The refrain "Oy, Abram, how can I stand being without you?!" alternates with reminiscences about the lovers' first meetings.
5. "Listen, Khasya! You mustn't go. . . with anyone! Else, you will weep..."
6. Zirele, the daughter of an innkeeper, has converted; the desperate father offers her dresses, jewelry, etc., but she repels him and asks the *pristav* (police officer) to "drive out the old Jew".
7. A dance refrain, "Hop, hop, hop," alternates with the description of a baby in the cradle, hungry and "naked without diapers".
8. A song about abject poverty: My Shayndl is in bed with her child, there is no fire, and the wind blows: "Oy, children, weep; the winter is here again!"
9. In the past I had only sad songs, and the fields did not blossom for me; now the kolkhos is my home, and I am happy.
10. Shepherdess's song: I play my little flute, and admire my country. Little flute, don't cry, do you hear; I am happy, and you have to play more cheerfully.
11. The old shoemaker's wife goes to the theater with her husband. She recalls the blessings that surround her, and wishes to tell the whole country about her happiness: "The star shines above our heads. . . our sons have become doctors."

The three "happy" songs lumped together at the end of the cycle obviously stand apart from the main body of the work. The subject matter changes abruptly from texts about poverty and misery to texts inflated with optimism, quite unlike the transition provided in Dobrushin's collection *Jewish Folk Songs*, where texts about work, fighting, and war form a bridge between the "tragic" and the "happy" songs. Distinct topical and formal features also divide the two song groups. The first (nos. 1–8) presents genre scenes, the second (nos. 9–11) presents pronouncements and slogans; the text of the first is based on folkloric elements and uses folk lexemes, that of the second exploits features of art song and uses the vocabulary of Soviet mass songs; the first uses the dialogue form typical of Yiddish folk poetry, with ample use of "speech intonations", while the second reflects a mixture of the conventional *melos* of the Soviet mass song and the Russian art song. All of these differences create the sense that these

two groups of songs are independent of, indeed alien to, one another.

Nearly every song of the cycle exploits the elliptical and connotative language characteristic of Jewish folk poetry in order to suggest certain half-hidden meanings. Dobrushin, one of the great experts on Jewish folk songs and the editor of *Jewish Folk Songs*, wrote in this connection:

> Here [in Jewish folk songs] maximal concreteness and exactness often turn into reticence. When two persons talk about things well known to them, they can speak in hints. . . In Jewish folk poetry, phrases and verses of this kind, built on innuendo, are very often present.[7]

This innuendo possesses concrete meaning only for the initiated – in the case of Shostakovich's song cycle, for those acquainted with a particular social and artistic climate. For example, an implicit reference to the millions exiled to Siberia by the Stalin regime is obvious in the third song of the cycle, although the text itself refers to events during the 1905 Revolution. The third song is also related to the fourth song, with its recurrent, desperate outcry, "Oy, Abram, how shall I live without you?/ I, without you – you, without me/ How shall we live apart?" The dramatic situation enacted here is clearly a consequence of the Siberian banishment depicted in the third song.

Another aspect of Jewish folk poetry employed in *From Jewish Folk Poetry* is the use of "musical speech", a type of recitative imitating speech intonations, which originated from two quite different sources – the Dargomyzhsky-Mussorgsky approach to text setting in art music and the ancient practice of cantillation in rendering Hebrew liturgical texts.

Songs 1, 3, 4, 5, 6 and 8 of Shostakovich's opus 79 all employ the device of "musicalized speech". Although the Mussorgskian strains in Shostakovich's music in general are well-known, his "Mussorgsky-ism" [*"musorgskianstvo"*] is of special significance for his "Jewish style". Writing about his interest in "musical declamation" Mussorgsky says that his point of departure was "the conviction that human speech is strictly controlled by musical laws", and that he considered "the mission of the art of music to be the reproduction in musical sounds of not only the nuances of the emotions but, even more important, the nuances of human speech".[8] Dobrushin, speaking about the East European

Jewish folk song, wrote that what "vividly stands out [as] the one most characteristic folksong feature [is] the fundamental connection with spoken language, with the manner of speaking of the Jewish masses."[9] Thus, we see in Shostakovich a case of overlap between principles cultivated in Russian art music and traditional features found in Jewish folk art.

The genre-scene character and subject matter (*"zhanrovost'", "siuzhetnost'"*) of *From Jewish Folk Poetry* also reflect Shostakovich's conjuncture of Russian classical tradition and Jewish folk tradition. Mussorgsky's "folk-scenes" (*narodnye kartinki*) characteristically dealt with the fate of the "little man" or the "humble man", a familiar figure in Russian literature and art from the time of Gogol. The comic and the tragic converged in the "little man's" everyday life, with the tragic perhaps predominating. Similarly, the miniature genre-scene is also found in Jewish folk song where it stems to a great extent from the Jewish folk theater (*Purimshpil*: Purim-games), and particularly from the art of the *badkhan* (Jewish folk comedian, jester). "The Jewish folk song is always inclined towards a genre-scene character [*siuzhetnost'*], towards a story". wrote Dobrushin.[10]

So far we have discussed only the Yiddish folk poetry in Shostakovich's opus 79. The composer, however, also made use of Jewish folk melodies which he naturally transformed for his own artistic purposes. Let us mention only some examples.

Song No 2 is a version of the folk song "Are rushing, are flowing. . ." (*S'loyfn, s'yogn. . .*), which appears in Emil Seculets's collection, and, in fragmentary form, in a collection by Moshe Beregovsky and Itzik Fefer.[11] It is of interest that the original text of the melody in the Seculets collection reads: "Black clouds rush, and flow / The wind whistles and growls / From far away your father / Sends you greetings, my child! / The wind brings us greetings / From the cold country. . . And he [the father] digs deeper, and deeper / Digs the grave for the lie. . ." Can this text have been unknown to Shostakovich? Can his choice of a melody associated with a Siberian subject have been purely accidental?

Ex. 2 Пример 2

FP Shostakovich: From Jewish Folk Poetry
Шостакович: Из еврейской народной поэзии

ES Seculets: Yiddishe folks-lider fun Rumenie
Секулец. Еврейские народные песни из Румынии

Allegretto
FP No 2

Ruhig
ES No 64

transposed – транспонировано

Song No. 5 is a version of a Jewish *freilekhs* (dance tune transcribed in 1935 by Beregovsky from performers at the Moscow Jewish Theater.[12] A similar fragment appears in Mikhail Gnessin's symphonic piece, *The Jewish Orchestra at the Ball of the Town Bailiff* (1926), a classic of Soviet Jewish music, and widely known among musicians in Moscow (see ex. 3).

Ex. 3 Пример 3

B62 Moshe Beregovsky : Yevreiskiye narodniye pesni
G Mikhail Gnessin: The Jewish Orchestra at the Ball of the Town Bailiff
B62 Моисей Береговский: Еврейские народные песни
G Михаил Гнесин: Еврейский оркестр на балу у городничего

Allegretto ♩=92
FP No 5

B62 No.111

♩=80
B62 No.113

transposed – транспонировано

G Bdr 33

Yet another example is provided by the melody of the folk song "Oy, Abram",[13] which can be regarded as a primitive prototype of Shostakovich's Song No. 4. The descending fourth *e'–b* provides the skeleton of both melodies. A Hassidic tune from A.Z. Idelsohn's *Melodienschatz* is also closely related to Shostakovich's song.[14]

The Jewish sources of opus 79 do not suggest themselves purely through musical parallels. Most of the songs are written in genres typical of Jewish folk music: lamentation (nos. 1 and 8), lullaby (nos. 2 and 3), *freilekhs* (nos. 4 and 7), and genre scenes (nos. 5 and 6). The ethnically unmarked genres of lyrical song (nos. 9 and 10) and of processional march music (no. 11) appear in the last group of "happy" songs, thus once again underlining their alien nature.

Perhaps the most characteristic feature of East European Jewish folk music is its tendency to an "extrapolation of mood".[15] This peculiar trait is richly explored in opus 79: a single, bright dance-motif develops into ecstatic, self-obsessed automatism (nos. 4 and 7); a lyrical, melancholy subject turns into tragic music, bordering on a state of catharsis (nos. 1 and 8); a calm piece of everyday advice concludes in a deliriously whispered warning (no. 5). Only in the last three songs, where the mood is constant and unequivocal, do we miss this sort of change.

Throughout the cycle, rhythmic patterns and formulas of articulation characteristic of Jewish folk music are used extensively. Subdivisions of the strong beat, syncopations, and the "iambic prima" occur in all eleven songs. Often, identical rhythmic structures can be found for the melodies in opus 79 and for folk melodies (e.g. Song No. 7 and the folk song "Good evening, Brayne").[16]In eight songs Shostakovich has used the "um-pa" accompaniment (mostly on a pedal bass) typical of *klezmer* bands.

Shostakovich's use of modality is the most complex feature of his music. The various investigations of his melodic-harmonic system suggest a multitude of possible interpretations, from a relatively conventional major-minor approach to those stressing the Western and Eastern folk roots of his highly individual and modal style. From our perspective, the melodic harmonic system on which opus 79 is based should not be construed as a major-minor system, but as a distinctive modal system with a strong affinity for the Jewish *shteyger* (a modal row, in traditional Jewish music).

One of the most striking structural devices utilized in op. 79 is the leitmotive. Its significance here is certainly not purely musical. Although the basic structure of the motive remains constant enough, and it clearly dominates the entire cycle, it never appears twice in the same form. Nonetheless, its integrity as a motive is secured by both Jewish modal and rhythmic-melodic features.

In its most complete form the leitmotive appears in No. 3, the Siberian song, which seems to embody the idea of the cycle *à toute outrance*. The entire motive appears four times, and the melodic subject of the song itself is a variation of the motive (or *vice versa*). In Songs Nos. 2, 4, and 5, only fragments appear, while the motive is absent from Songs Nos. 1, 7, and 8. In Song No. 6, the motive appears for the last time in the first and principal part of the cycle (nos. 1 8). Here, at the height of tragedy, the moment of ideological collapse, the motive sounds on the words "Come back, Zirele, my daughter!" after the converted daughter shouts, "Drive out the Jew!". Although its basic structure is preserved, there is a radical transformation of the leitmotive and a breakdown of a tradition.

Following the climax in Song No. 6, the leitmotive does not appear for two songs. No further spiritual devastation is possible: only physical well-being can deteriorate, and this indeed happens in Songs Nos. 7 and 8. With Song No. 9, the motive rapidly loses its ethnic character as well.

The transformation, indeed the destruction, of a spiritual world has been accomplished.

* * *

There can be no doubt concerning the Jewish character of the Vocal Cycle op. 79. The text is pure Jewish folk poetry, the music is based on Jewish traditional folk elements. During the process of composition, Shostakovich showed a special interest for the genuine sounding of the Yiddish texts. Years later, Maxim Shostakovich, conductor and son of the composer, confirmed that it was his father's wish "to have the actual Yiddish poems sung in his op. 79", and that Shostakovich was very fond of the authentic Yiddish idiom.[17]

During the years 1980–82, at the time of my research on the Jewish elements in the music of Dmitri Shostakovich, I discovered all the original

Yiddish texts used in op. 79. It immediately became clear that the Yiddish texts would fit Shostakovich's music excellently, and more, that they would even enable one to experience Shostakovich's "Jewish music" in a new, pure, idiomatic light of folk art.

The idiom of Yiddish, like any vernacular, has its special flavor. The untranslatable expressions, the lexicology and phonology of Yiddish are of great semantic richness. The differences between the Yiddish original and the Russian translation are obvious. Let me quote, for example, the following lines from Song No. 1:

Yiddish	Russian
Oy, yingl in gribl,	Oy, mal'tchik v mogile,
in gribl, Moyshele, in gribl	v mogile Moyshele, v mogile
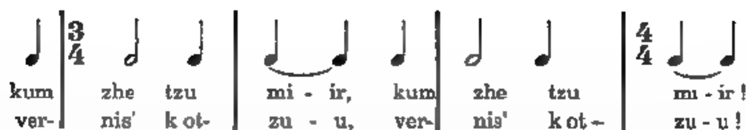
(Oy, little boy in the grave,
in the grave, Moyshele, in the grave)

The entire atmosphere of suffering, of misery and hopelessness, created by "yingl in gribl" cannot be reproduced by translation. The absence of the typical Yiddish diminutive in itself deprives the sentence of its special rich meaning. "Gribl" is not just a "grave" (*mogila*), but rather a small pit, or even more, a hole dug in the earth by hand. The poly-semantic Yiddish "Oy", is even less subject to translation, and acquires a farcical character in any other language. This is especially felt in say, Song No. 11, where in the final "happiness" song we listen to:

Oy, svesda gorit nad nashey golovoy, Oy!
(Oy, the star is shining above our heads, Oy!)

It is practically impossible to translate the Yiddish idiom "zunenyu" (Russian "sinok") which is a special form of diminutive from "zun" (son), with a suffix implying not only a small son, but also "my son", "darling son", etc.

Often the Yiddish text fits the music much more smoothly than the Russian, as, for example, in Song No. 6 with the sigh on "mir":



The underlay of the authentic Yiddish texts was done with only minor changes and adjustments.[18] Presented here (pp. 59–לט), this underlay exemplifies the potential of Shostakovich's music with the original folk texts and may yield a new, more genuine interpretation of this work.[19] From a concert piece, often performed with full symphony orchestra, and operatic parade, it may be turned into a deep and sincere piece of folk art stylization. With the Yiddish texts, full use can be made of such folk art characteristics as "musicalized speech", "speech intonations", dialogues, phrases built on innuendo, vernacular musical and textual devices.

With the insight of a genius Shostakovich grasped the socio-ethnic nature of these folk-songs, and created one of the most striking works of Jewish art music. As such, this work, written in 1948, should be considered the first, and one of the greatest examples of the 20th century "New Folklore Wave", which actually emerged in both West and East European music only in the sixties.

* * *

From Jewish Folk Poetry stands as striking evidence of the complexity and ambiguity characteristic both of the culture in which the composer lived and created, and of his own life. It seems to me that the work's uniqueness, its special place in Soviet music, and perhaps in world music, is secured by its distinctive style and language, its remarkable intermingling of the obvious and the latent, which constitutes its real meaning and its symbolism. The fate of the Soviet peoples, the complications of Soviet life, were expressed by Shostakovich through a Jewish musical idiom that, because of its special status in Soviet society, was able to serve at the time of its creation as an ideal vehicle for the composer's artistic and ethical self-expression.

NOTES

1. Judith Kaplan Eisenstein, *Heritage of Music* (New York, 1972), Ex. 14; Gershon Ephros, *Cantorial Anthology*, IV (New York, 1953), p. 368.

2. Edward E. Lowinsky, *Secret Chromatic Art in the Netherlands* (New York, 1946), p. 169.

3. N. Mikhoels, personal interview conducted by the author on 12 March 1981, Tel Aviv.

4. *Yiddishe folks-lider*, comp. and ed. Y. Dobrushin and A. Yuditsky (Moscow, 1940), pp. 18, 45, 84, 99, 227, 325, 327, 388, 432, 433 and 460.

5. Boris Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia: 1917–1981* (Bloomington, 1983), p. 244.

6. Dmitri Schostakovitch, *Erfahrungen*, ed. Christoph Hellmundt and Krysztof Meyer (Leipzig: Reclame, 1983), pp. 215–216. Shostakovich is probably speaking about a presentation at the Composer Union.

7. *Yevreyskiye narodnıye pesnı*, comp. and ed. Y. Dobrushin and A. Yuditzky (Moscow, 1947), p. 9.

8. *Mussorgsky: In Memoriam 1881–1981*, ed. M.H. Brown (Ann Arbor, 1982), p. 2.

9. Dobrushin, loc. cit.

10. Ibid., pp. 11–12.

11. E. Seculetz, *Yiddishe folks-lider fun Rumenie* (Tel Aviv, 1970), p. 147; *Yiddishe folks-lider*, comp. M. Beregovsky and I. Fefer (Kiev, 1938), p. 318.

12. M. Beregovsky, *Yevreyskiye narodnıye pesni* (Moscow, 1962), nos. 111 and 113.

13. Seculetz, *op. cit.*, no. 37.

14. A.Z. Idelsohn, *Hebraeisch-orientalischer Melodienschatz* (Leipzig, 1932), v. 9, nos. 153 and 560.

15. M. Gnessin, *Stati, Vospominaniya, Materiali* (Moscow, 1961), p. 201.

16. Beregovsky and Feder, *Yiddishe folks-lider*, p. 284.

17. Letter from Maxim Shostakovich to J. Braun, dated 12 June 1986, Ridgefield, CT, USA; Program Notes for the concert at the John F. Kennedy Center for Performing Arts on 23 April 1987, Washington, D.C.

18. I am deeply indebted to my wife Aviva for her help in the shaping of the Yiddish text, and to Dr. Guenter Marwedel (Institute for the History of German Jewry, Hamburg), for solving some linguistic problems.

19. Eight songs *From Jewish Folk Poetry*, op. 79, with Yiddish texts (piano version) were performed for the first time at the Bar-Ilan University, Israel, on January 24, 1980 (P. Ainbinder, M. Waldman, L. Garb, and R. Waldman); the orchestral version of the same songs was performed for the first time under Y. Aronowich by the Jerusalem Symphony Orchestra, with L. Tuneh, M. Zakai, and N. Jenkins (Jerusalem, June 2, 1985); the entire cycle of the orchestral version was performed under M. Shostakovich by the National Symphony Orchestra, with M. Shearer, S. Greenfield and R. Nolan (Washington, D.C., 23, 25 and 28 April, 1987).

ЕВРЕЙСКИЕ ПЕСНИ ШОСТАКОВИЧА: ЭССЕ

Интерес Дмитрия Шостаковича к еврейской тематике музыкальной и не музыкальной – беспрецедентен в истории русской и советской музыки *Элементы еврейской музыкальной идиоматики можно найти, по крайней мере, в десяти его сочинениях – от Трио соч. 67 (1944 г.) и до 13-ой симфонии, соч. 113 (1962 г.), (см. Таблицу, стр.42–43). Этот интерес выражен не только в оригинальных композициях Шостакович завершил оперу Веньямина Флейшмана "Скрипка Ротшильда" (1943 г) и был главным редактором сборника "Новые еврейские песни" (1970 г.).

Увлечение Шостаковича еврейскими темами отличается от интереса к этой области других русских композиторов не только постоянством, но и по самой природе. В использовании русскими композиторами XIX века псевдоеврейской мелодической идиоматики отражено характерное для России увлечение "всем восточным" (Вл. Стасов). Интерес же Шостаковича не может быть соотнесен ни с фольклористическими тенденциями Мусоргского или Римского-Корсакова, ни с философским духом произведений Рубинштейна или Серова.

Для того, чтобы понять значение еврейских элементов в творчестве Шостаковича, необходимо вспомнить двусмысленное положение еврейской культуры в Советском Союзе того времени. Хотя отношение к этой культуре менялось в разные периоды, всегда доминировала концепция "научной несостоятельности независимой еврейской культуры" В результате еврейская культура, включая музыкальную, существовала на границе разрешенного и нежелательного Этот парадокс разрешенного, но нежелательного, запрещенного, но не противозаконного создал крайне двусмысленную ситуацию в советском искусстве, когда использование еврейской тематики или идиоматики было потенциально рискованным и взрывчатым. И время создания, и стилистическая природа любого произведения Шостаковича, связанного с еврейской тематикой, отражают его артистическое кредо на данный момент Поэтому важно проследить эти два аспекта – хронологический и стилистический – в отношении использования еврейской идиоматики Шостаковичем.

Шостакович использовал еврейские элементы в трех периодах своего творчества Первый (1943 44 гг.) включает оркестровку оперы его любимого ученика Веньямина Флейшмана (1913–1941 гг.) "Скрипка Ротшильда" и Трио, соч 67 Связь с Флейшманом в 1937 – 41 гг. и участие в его опере "Скрипка Ротшильда" были первым знакомством Шостаковича с еврейским

---

* Это эссе основано на прежних работах автора см английский текст, примечание на стр 17

стилем. Многие художественные средства, которые определили еврейский идиом Шостаковича. определенные лады, нисходящая "ямбическая прима", клезмеровский аккомпанемент – могут быть найдены в зачаточном виде в опере Флейшмана. Сразу после завершения оперы Шостакович начал работу над Трио с трагическим и мрачным финалом, в котором использована еврей ская музыкальная идиоматика. Именно в это время первая информация о Катастрофе европейского еврейства достигла Советского Союза

ЕВРЕЙСКАЯ ТЕМАТИКА В СОЧИНЕНИЯХ ШОСТАКОВИЧА ИЛИ В СОЧИНЕНИЯХ С ЕГО УЧАСТИЕМ *

Сочинение	Год создания	Год и место опубликования	Первое исполнение	Еврейская тема
1 Оркестровка и редакция оперы В. Флейшмана "Скрипка Ротшильда"	1943	1965, Музыка. М.	20.7 60; М. Солисты Московской госу дарственной филармонии	Все произведение
2 Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, соч. 67	1944	1944, Музгиз, М.	14.11 44, Л. Автор (ф-но), Д. Цыганов (скр.), С. Ширинский (виол.)	4-я часть
3. Концерт для скрипки с оркестром, соч 77	1947 – 1948	1956, Музгиз, М.	19.10.55; Л. Д. Ойстрах, Симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дир. Е.Мравин-ский	2-я часть
4. "Из еврейской народной поэзии", вокальный цикл для сопрано, контральто, тенора и ф-но, соч. 79	1948	1955, Музыкальный фонд, М	15.1.55; Л. Автор (ф-но), Н. Дорлиак (сопр.), З. Долуханова (контральто), А. Маслен-ников (тенор)	Все произведение
5. Квартет №4 для двух скрипок, альта и виолончели, соч 83	1949	1954, Музгиз, М.	5.12.53, М. Квартет им. Бетховена (Д. Цыганов, В. Ширинский, В. Борисовский, С. Ширин-ский)	4-я часть
6. 24 прелюдии и фуги для фортепиано, соч. 87	1950 – 1951	1952, Музгиз, М.	23 и 28.12.52, М. Т Николаева	Пр. и ф. 8, пр. 14, ф 16; пр. 17, ф.19; ф. 24

* Сокращения: М. – Москва, Л. – Ленинград; пр. – прелюдия, ф. – фуга

Сочинение	Год создания	Год и место опубликования	Первое исполнение	Еврейская тема
7. Четыре монолога на тексты А.С. Пушкина для голоса и ф-но, соч. 91	1952	1960, Сов. композитор, М.	?	1-й монолог: Фрагмент
8. Концерт для виолончели с оркестром № 1, соч. 107	1959	1960, Музгиз, М.	4.10.59, Л. М. Ростропович, Симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дир. Е. Мравинский	3-я часть
9. Квартет № 8 для двух скрипок, альта и виолончели, соч. 110	1960	1961, Сов. композитор, М.	2.10.60; Л. Квартет им. Бетховена (см. соч. 83)	2-я часть
10. Симфония № 13 для баса соло, хора и оркестра, тексты Е. Евтушенко, соч. 113	1962	1970, Leeds Music, Canada	18.12.62, М. Симфонический оркестр Московской филармонии, дир. К. Кондрашин, В. Громадский (бас), хор под упр. А. Юрлова	1-я часть: "Бабий Яр"
11. "Из еврейской народной поэзии", версия для голоса и оркестра, соч. 79а (см. соч. 79)	1963* –	1982, Музыка, М.	19.2.64; Горький Симфонический оркестр Горьковской филармонии, дир. Г. Рождественский, Л. Авдеева (сопр.), Г. Писаренко (контральто), А. Масленников (тенор)	Все произведение
12. Главный редактор сборника "Новые еврейские песни", составитель З. Компанеец	?	1970, Сов. композитор, М.	?	Все произведение

17,

* Все библиографические и биографические источники указывают 1963 или 1964 как дату сочинения этого произведения. Только в томе 31 полного собрания сочинений Шостаковича (М., 1982) указана дата 1 октября 1948 г.

Второй период, приходящийся на годы последовательного истребления сталинским режимом советской еврейской культуры и ее институций (1948 1952), включает большинство произведений этого типа скрипичный концерт, 4-й квартет, вокальный цикл "Из еврейской народной поэзии", 24 прелюдии и фуги и Четыре монолога. Большинство произведений этого периода было впервые исполнено только после смерти Сталина. Причиной этого, казалось, было требование культурного истеблишмента (Резолюция ЦК партии от 10 февраля 1948 г.) отказаться от сочинения и исполнения сложной "антидемократической" инструментальной музыки. Симбиоз антиеврейских и антимодернистских тенденций характеризует в весьма трагическом свете культурную жизнь того времени.

Третий период, 1959—63 гг., когда Шостакович написал виолончельный концерт, 8-й квартет, 13-ю симфонию и, вероятно, оркестровую версию вокального цикла соч. 79а, совпадает с временем появления новых антиеврейских тенденций в науке и культуре.

Последний контакт Шостаковича с еврейской тематикой может быть охарактеризован как жест протекции: в 1970 году он дал свое имя в качестве главного редактора весьма посредственного сборника еврейских песен советских композиторов.

Число сочинений с еврейской тематикой и их хронология несомненно свидетельствуют об их особом значении в творчестве Шостаковича. Функция же еврейских элементов в музыке Шостаковича раскрывается более полно, если мы рассмотрим их в сопоставлении со стилем этих сочинений. "Еврейство" музыки Шостаковича, как правило, находится в прямой связи с абстрактностью музыкальной формы и эзотеричностью этих сочинений. Чем более сложен смысл произведения, тем сильнее этническая окраска музыки и тем интенсивнее еврейская идиоматика. И наоборот, чем открытее смысл сочинения, тем менее явны еврейские элементы и более расплывчат этнический характер музыки.

Можно проследить три степени взаимосвязи этнического характера музыки и ее смысловой ясности:

1. Социальный критицизм текста открыто выражен, в то время как еврейский элемент в музыке полностью отсутствует Пример этому мы видим в первой части 13-й симфонии "Бабий Яр". Нет сомнения в центральной концепции композитора в этом сочинении и его отношении к антисемитизму. Еврейская музыкальная идиоматика не может здесь ничего добавить к ясному языку текста. Более того, музыкальная этниче-

ская окраска здесь – русская русские колокола, русская ладовость, русская хоровая фактура.

2. Текст и музыка основаны на стилизованной еврейской восточно-европейской народной идиоматике. Этническая окраска музыки в этих случаях не обязательно чисто еврейская; еврейские элементы здесь переплетаются с другими народными элементами общего восточно-европейского характера: структура, ритм, метр и ладовость типичны для народной музыки разных восточно-европейских культур. Дуализм этнического языка таких сочинений, как скрипичный концерт, 4-й квартет или виолончельный концерт поддается амбивалентной интерпретации на чисто музыкальном и общественно-культурном уровне. В вокально-инструментальных произведениях этого типа недоговоренность текста дополняется как бы "нежелательной" еврейской окраской музыки, как, например, в соч. 79 и 91 и, таким образом, создается артистический эффект социального критицизма Даже в чисто инструментальных сочинениях двусмысленная нежелательная еврейская окраска имеет такое же значение. Но в то же время, благодаря недоговоренности текста и дуализму этнического языка музыки, социальный критицизм вполне может быть игнорирован слушателем и пройти незамеченным для оппонентов. В этом и заключается raison d'être двойственности еврейских элементов в музыке Шостаковича.

3 В инструментальной музыке с высокой степенью абстрактности, написанной музыкальным языком весьма модернистским для советской музыки того времени, появляется наиболее аутентичная еврейская идиоматика В этих сочинениях Шостакович опирался на силу традиции еврейской литургической музыки. Чтобы вникнуть в эту музыку, слушатель должен мобилизовать глубочайшие слои своей памяти и системы ассоциаций Так, к примеру, в 24-х прелюдиях и фугах значение произведения заключено глубоко в лабиринтах полифонической техники. Форма прелюдий и фуг и абстрактность сочинения требовали других источников, чем народные клезмерские мелодии. В фуге фа-диез минор, к примеру, Шостакович опирался на наиболее возвышенную модель еврейской традиционной музыки: канторское пение, хазанут, мелодический остов ежедневной утренней молитвы (см. муз. пример 1, стр. 23 англ. текста).[1]

Использование еврейских элементов в музыке Шостаковича выходит далеко за пределы еврейской этнической красочности Значение этих элементов имеет глубокую социальную символику. Они фактически являются скрытым языком, который передает слушателю определенную информацию. Благодаря двусмысленному положению еврейской идиоматики в советской культуре, они могли служить и носителем этой информации, и "защитной завесой"[2] для выражения символических ценностей, которые частично осозианно и частично неосознанно использовались автором.

* * *

Вокальный цикл "Из еврейской народной поэзии" соч. 79 для сопрано, контральто, тенора и ф-но является одним из самых замечательных и символически богатых сочинений композитора, шедевром стилизации народной идиоматики. Вокальный цикл относится ко второму "еврейскому" периоду (1948 -52 гг.) Шостаковича

1948 год, когда был написан цикл, был тяжелым годом для советской музыкальной культуры вообще и для Шостаковича в особенности В первые же месяцы Шостакович и некоторые другие ведущие композиторы были осуждены решением ЦК от 10 февраля "за формалистические" и "антинародные" тенденции в музыке. В мае Интернациональный Конгресс композиторов и музыковедов в Праге поддержал эту резолюцию и осудил также "космополитизм" в музыке, а в июне июле "Советская музыка" опубликовала большую статью Мариана Коваля, которая объявила музыку Шостаковича "бесполезной" и "фальшивой".

Текстуальной основой для нового сочинения Шостаковича послужил сборник "Еврейские народные песни", составленный И. М. Добрушиным и А. Д. Юдицким. Эта книга была подписана к изданию 19 марта 1947 года. Согласно свидетельству Наталии Михоэлс, друга семьи композитора (дочери известного еврейского актера Соломона Михоэлса), в мае 1948 года Шостакович впервые интересовался произношением и звучанием определенных слов на идиш и ритмическим потоком оригинального текста этих песен, которые он знал только по русским переводам[3] Наталия также присутствовала на первом домашнем исполнении соч 79 в день рождения Шостаковича 25 сентября 1948 года (традицией Шостаковича было в этот день исполнить какое-нибудь новое сочинение) В этом случае он, нервно потирая руки, представил свои песни словами: "У меня тут, так сказать, некоторые новые

песни". На этом домашнем вечере прозвучали только первые 8 песен цикла. Эти события хорошо укладываются в хронологию сочинения вокального цикла, упомянутую в 32-ом томе собрания сочинений Шостаковича (Москва, 1982 г.) : первые восемь песен датированы 1 – 29 августа 1948 года, а последние три – 10 – 24 октября.

Некоторая неясность связана с датировкой сочинения оркестровой версии вокального цикла, обозначенного Шостаковичем соч. 79а. Все источники называют 1963 г или 1964 г , лишь в томе 31 Собрания сочинений указана дата 1 октября 1948 г. Значит ли это, что Шостакович завершил оркестровку до того, как написал последние три песни с фортепианным сопровождением? Употреблял ли он одновременно разные варианты текстов и заголовков, как показывает сопоставление двух версий? И почему оркестровая версия никогда не упоминалась и не появлялась на концертной сцене до 1964 года?

Все одиннадцать песен цикла взяты из упомянутого сборника И.Добрушина и являются почти дословным переводом песен, изданных теми же авторами на идиш в 1940 году[4] Шостакович сохранил в цикле порядок песен, который был в изданиях на русском и идиш, но дал каждой песне придуманный им заголовок В трех случаях изменения, внесенные Шостаковичем в оригинальный текст, имеют определенное смысловое значение. В первой песне он заменил мистическую атмосферу народного текста более "земной" поэзией – народный текст был, может быть, недостаточно "реалистичен" для 1948 года:

Народный текст	*Шостакович*
Солнце и дождик, Невеста легла, Жених подошел – Она уплыла.	Солнце и дождик, Сияние и мгла... Туман опустился, Померкла луна.

Два других изменения, однако, носят выраженный социальный характер В третьей песне Шостакович прибавил строчку: "Держит царь его в тюрьме" вслед за "Твой отец в Сибири" явная попытка избежать двусмысленного толкования. В шестой песне слово "крестилась" заменено на "ушла к приставу" – устранение религиозного аспекта и замена его социальным.

Песня № 3

Народный текст	*Шостакович*
Мой сынок всех краше в мире,	Мой сынок всех краше в мире,
Спи, а я не сплю.	Огонек во тьме.
Твой отец в цепях в Сибири,	Твой отец в цепях в Сибири,
Спи, лю-лю-лю.	Держит царь его в тюрьме.

Песня № 6

Народный текст	*Шостакович*
Эля-кабатчик	Эля-старьевщик
Надел халат.	Надел халат.
Дочка крестилась –	К приставу дочка
Ему говорят.	Ушла, говорят

Большое смысловое значение имеют изменения, внесенные Шостаковичем в тексты оркестрового варианта цикла. Все они по сути сводятся к реставрации оригинальных текстов русской редакции упомянутого сборника. Шостакович отбросил свои придуманные ранее названия песен, вернулся к первоначальному тексту первой песни и убрал упоминание царя в третьей песне. Все это указывает на то, как важно ему было сохранить подлинную семантику текста.

Соч. 79 было представлено автором публике только через 2 года после смерти Сталина Это первое публичное исполнение состоялось 15 января 1955 года в Ленинграде, а спустя 5 дней – в Москве. Исполнителями были Нина Дорлиак (сопрано), Зара Долуханова (меццо-сопрано), Алексей Масленников (тенор) и сам композитор за роялем. В июне того же года цикл был издан Музфондом СССР тиражом 3000 экземпляров. 19 февраля 1964 года оркестровая версия цикла была впервые исполнена на Втором фестивале современной музыки в Горьком. Оркестром дирижировал Геннадий Рождественский.

Отсрочку первого исполнения цикла принято объяснять нежеланием Шостаковича представить в то время работу со "сложной идиоматикой", выж-

дав наступление более спокойного артистического климата...[5] Если такое объяснение звучит правдоподобно в отношении квартета №4 и скрипичного концерта, написанных в 1948 году и исполненных впервые только в 1953 и 1955 гг., то оно не может объяснить отсрочку исполнения вокального цикла. "Из еврейской народной поэзии" является примером стилизованного городского народного искусства. Текст представляет собой подлинную народную поэзию и как таковой по советским эстетическим стандартам должен был являться идеальным материалом для музыкальной обработки. Музыка написана в совершенном согласии с чертами народного жанра: куплетная форма, доминирующая простая мелодия и аккомпанемент народного типа. Это и был род музыки, требуемой резолюцией ЦК от февраля 1948 года — "демократичная", "мелодичная" и "понятная народу". Почему же исполнение произведения, написанного в полном согласии с эстетическими требованиями резолюции ЦК, было задержано композитором?

Когда соч. 79 было закончено осенью 1948 года, у Шостаковича не было намерения отложить его публичное исполнение. Домашнее исполнение, устроенное в сентябре, тому доказательство: такое исполнение было бы слишком рискованным в климате 1948-го года, если бы произведение не предназначалось для публичного исполнения. В отличие от этого, Шостакович никому не сообщил о существовании квартета и скрипичного концерта, намереваясь, очевидно, с самого начала скрыть эти произведения. К осени 1948 года буря, вызванная февральскими событиями, улеглась. Шостакович мог бы теперь думать о публичном исполнении, и этим, может быть, объясняется выбор текста, популярная идиоматика и добавка трех "оптимистических" и даже несколько пропагандистских песен, завершающих цикл.

Советская еврейская культура, хотя и находилась под угрозой, но еще не подвергалась нападкам. В январе 1949 года Шостакович даже пишет своему другу, известному азербайджанскому композитору Кара Караеву:

> Дорогой Карик! Спасибо за твое письмо. Я не очень здоров... Пока еще не представил свои еврейские песни. Сделаю это дней через десять. Так как их судьба тебя интересует, я напишу тебе более подробно об этом исполнении...[6]

К февралю 1949 года, всего через несколько месяцев после домашнего исполнения цикла, ситуация резко изменилась: ряд еврейских интеллектуалов, в том числе составители сборника "Еврейские народные песни" Добру-

шин и Юдицкий были арестованы; вся еврейская культурная элита была под подозрением, и культурные учреждения были закрыты; на сессии Союза композиторов и в прессе ведущие музыковеды, в основном, евреи, обвинялись в "антипатриотических... и космополитических ошибках". Публичное исполнение любого еврейского произведения, даже написанного в согласии с официальной эстетикой, стало совершенно немыслимым. Задуманный как выражение человеческого отчаяния, цикл "Из еврейской народной поэзии" превратился вдруг в произведение потенциально взрывчатое и широкого национального масштаба — поразительный пример внезапного изменения, независимо от воли самого автора, смыслового значения уже законченного произведения искусства, связанный с новой политической ситуацией. Только спустя много лет цикл "Из еврейской народной поэзии" стал органической частью советской музыки.

* * *

Одиннадцать песен соч. 79 четко разделены на две группы. 8 так называемых трагических песен, сочиненных в августе 1948 года, и три "счастливые" песни, добавленные в октябре после домашнего исполнения.

Из еврейской народной поэзии
Краткое содержание

1. Песня в форме вопросов и ответов рассказывает о Мойшеле, которого родили, качали в колыбельке, кормили хлебом и луком и похоронили в могилке

2. Колыбельная: отец поедет в деревню и привезет яблочко (или уточку, семечки и т.п.), чтобы не болели глазки (или зубки, животик и т п)

3. Колыбельная об отце, которого сослали в Сибирь.

4. Рефрен "Ой, Абрам, как мне без тебя жить! Я без тебя, ты без меня, как нам в разлуке жить?" чередуется с воспоминаниями о первых встречах влюбленных.

5. "Слушай, Хася! Нельзя гулять... с любым гулять опасайся!.. потом наплачешься... Хася!"

6. Циреле, дочь Эли-старьевщика, крестилась. Отец предлагает ей одежды, украшения и молодого мужа, но дочка отвергает его: "Господин пристав, прошу вас скорее, гоните в шею еврея".

7. Фантастический танцевальный рефрен "Гоп, гоп, гоп, крыша спит на чердаке" перемежается с описанием новорожденного в колыбельке, голодного и голого, без пеленок.

8. Песня о крайней нужде: моя Шейндл в кровати с больным ребенком, нет огня и ветер гудит за стеной. "Кричите же, плачьте же, дети, зима воротилась опять, нет силы терпеть и молчать"

9. В прошлом я пел только грустные песни, и поля не цвели для меня; теперь колхоз мой дом, и я счастлив.

10. Я играю на своей дудочке и пасу колхозные стада; я в своем колхозе счастлива, "веселее, веселее дудочка ты петь должна!"

11. Жена взяла своего мужа, старого еврейского сапожника, в театр, в партер. Она должна сказать всей стране о том, какими благами она окружена; врачами стали ее сыновья, и "звезда горит над нашей головой!"

Три песни "счастья" в конце цикла стоят особняком от остальных песен Эти песни о счастливой жизни представляют собой неожиданный переход от полного отчаяния к счастью, в отличие от сборника Добрушина, где песни о работе и борьбе представляются естественным продолжением предыдущих Но и стилистические особенности разделяют эти две группы песен. Первые восемь являются жанровыми сценками, последние три декларативны; первые основаны на фольклорных элементах и народной лексике, вторые более близки к сольному пению и используют словарь массовых песен, первые употребляют характерную для еврейского фольклора форму диалога и "разговорные интонации", вторые условный язык монолога и русского романса. Появляется ощущение отчужденности этих двух групп песен.

Многие песни первой группы употребляют язык полунамеков, столь характерный для еврейской народной поэзии. И.Добрушин, один из великих знатоков еврейской народной песни, писал· "Здесь максимальная конкретность и ясность зачастую переходят в недоговоренность. Когда два человека говорят между собой о вещах, им хорошо известных, они могут пользоваться намеками. В еврейской народной поэзии строки и строфы подобного рода, построенные на намеках, встречаются очень часто"[7].

Скрытый смысл приобретает конкретное значение только для посвященных — в случае песен Шостаковича только для тех, кто знаком с определенным общественным и артистическим климатом. Так, например, в упоминании об отце, сосланном в Сибирь (третья песня), очевиден намек на сослан-

ных в годы сталинских репрессий, хотя текст песни и был связан с событиями 1905 года. Отчаянный крик последующей четвертой песни "Ой, Абрам, как мне жить без тебя, ты без меня, я без тебя?" естественно включается в эту же систему намеков.

Другая стилистическая особенность цикла – это "омузыкаленная речь", вид речитативного пения, основанного на речевых интонациях. Источники этого художественного приема двоякие: с одной стороны, традиция вокальной музыки Даргомыжского и Мусоргского, с другой – кантилляция древнееврейского литургического песнопения. Песни 1, 3, 4, 5, 6, и 8 – все употребляют этот стиль "омузыкаленной речи". Мусоргскианство музыки Шостаковича давно известно и широко изучалось, однако, для музыкального стиля соч. 79 оно имеет особое значение. Как известно, Мусоргский писал о том, что человеческая речь строго контролируется музыкальными законами и что целью музыки должно быть воспроизведение через музыкальный звук не только эмоциональных нюансов, но и нюансов речи[8]. С другой стороны, И.Добрушин писал о еврейском фольклоре Восточной Европы, что в нем "ярко выступает наиболее характерная для народной песни черта – коренная связь с разговорной речью, с разговорной манерой еврейских народных масс"[9]. Таким образом, в песнях Шостаковича мы наблюдаем поразительное совмещение принципов, развитых русской классической музыкой, и традиционных особенностей еврейского фольклора.

В такой же степени мы наблюдаем совмещение в соч. 79 другой особенности этих двух стилевых источников музыки Шостаковича – ее жанровость или сюжетность. Темой "народных сценок" Мусоргского был "маленький человек", знакомая фигура русской литературы со времен Гоголя. Комическое и трагическое совмещалось в ежедневной жизни "маленького человека" с определенным перевесом в сторону трагического. В такой же степени, как в русском искусстве, мы находим жанр миниатюрной сцены в еврейской народной песне, где ее источником является "пуримшпиль" (театрализованное представление в еврейский традиционный праздник Пурим), в частности, искусство бадхана (комедианта, скомороха). "Еврейская народная песня, – пишет Добрушин, – всегда склоняется к сюжетности, к рассказу. Даже в любовных песнях редко найдешь абстрактную лирическую песню"[10].

До сих пор мы говорили, главным образом, о еврейских народных текстах соч. 79 Шостаковича. Однако композитор в большой степени обращался и к сокровищнице еврейских народных мелодий, которые он, естественно, трансформировал для своих артистических целей. Вот несколько примеров.

Песня №2 является вариантом народной песни "С'лойфн, с йогн" (Бегут, спешат..), которая опубликована в собрании Эмиля Секулеца и в фрагментарной форме у М Береговского и И Фефера[11]. Небезынтересно, что в оригинальном тексте этой мелодии у Секулеца упоминается Сибирь: "Черные тучи бегут и спешат, / Ветер свистит и стонет, / Издалека шлет твой отец, Привет тебе, мое дитя,/ Лишь ветер приносит нам приветы / Из холодного края... / И роет он все глубже, и глубже / ... для лжи / роет он могилу". Знал ли Шостакович этот текст? Был ли его выбор этой мелодии чисто случайным? (См. муз. пример 2, стр.32 англ. текста)

Песня №5 это версия еврейского *фрейлахса* (танцевальная мелодия), которую в 1935 году М Береговский, известный советский фольклорист и собиратель еврейской народной музыки, записал от артиста Государственного Еврейского театра[12] Этот же фрагмент появляется в симфонической сюите Михаила Гнесина "Еврейский оркестр на балу у городничего" (1926 г.), широко известном классическом сочинении советской еврейской музыки (см. муз пример 3, стр. 32 англ. текста).

Еще одним примером может служить мелодия песни №4 "Ой, Абрам", в которой использован интонационный скелет одноименной народной песни[13] Хасидская мелодия из антологии А. З Идельсона также очень близка к этой песне Шостаковича[14]

Еврейские истоки соч. 79 проявляются не только через чисто музыкальные параллели. Большинство песен написано в жанрах, типичных для еврейской народной песни плач (№№ 1 и 8), колыбельная (№№ 2 и 3), *фрейлахс* (№№ 4 и 7), жанровые сценки (№№ 5 и 6) Этнически чуждые жанры лирической песни (№№ 9 и 10) или маршевой музыки (№ 11) появляются только во второй части цикла – "счастливых" песнях.

Наиболее характерной чертой еврейской восточно-европейской музыки можно, пожалуй, считать ее тенденцию к "экстраполяции выразительных качеств"[15]. В соч. 79 мы находим множество примеров этого художественного приема. простой веселый танцевальный мотив превращается в экстатическую, одержимую пляску(№7), лирическая, меланхолическая мелодия становится трагической музыкой, граничащей с состоянием катарсиса (№№1 и 8), спокойная песня с обычным сюжетом из ежедневной жизни доходит до произнесенного шепотом фатального предупреждения (№ 5). Только в последних трех песнях мы не видим этого развития, и настроение сохраняется неизменным.

В течение всего цикла мы наблюдаем употребление характерных для еврейской народной музыки моделей – деление сильного удара, синкопы, "ямбическая прима" и подобные приемы появляются во всех одиннадцати песнях. Часто ритмические структуры в песнях цикла и народных мелодиях идентичны. Так, например, в песне № 7 точно имитируется метро-ритм песни "Добрый вечер, Брайне"[16]. В восьми из одиннадцати песен Шостакович употребляет характерный клезмерный аккомпанемент - ломанные аккорды на органном пункте.

Ладовость музыки Шостаковича следует считать ее наиболее поразительной особенностью. Исследователи его мелодико-гармонического языка предлагают различные интерпретации природы этой ладовости – от сравнительно традиционного мажорно-минорного ее понимания до индивидуального претворения западных и восточных народных ладовых систем. С нашей точки зрения, ладовая система, на которой основан цикл соч. 79, должна быть воспринята не как мажорно-минорная, но как своебразная модальность типа еврейского *штайгера* (модальная система еврейской традиционной музыки)

Одной из наиболее интересных особенностей цикла "Из еврейской народной поэзии" является его лейтмотив. Его значение определенно не чисто музыкальное. Хотя основная структура его достаточно постоянна и он несомненно доминирует над всем циклом, он ни разу не появляется дважды в одном и том же виде. Его цельность обеспечивается этническими модальными и ритмо-мелодическими особенностями. В своей полной форме он появляется в песне № 3, "сибирской" песне, которая, как кажется, воплощает идею цикла в наиболее полном виде: 4 раза проходит здесь лейтмотив полностью, а сама тема песни является его вариацией. В песнях №№ 2, 4 и 5 он появляется только фрагментарно, а в песнях №№ 1, 7 и 8 вообще отсутствует. Последний раз лейтмотив в первой, трагической части цикла появляется в песне № 6. Здесь в кульминации трагедии он сопровождает слова "Вернись ко мне, Циреле, дочка!", после того как крещеная дочка прокричала: "Гоните в шею старого еврея!" В этой песне лейтмотив хотя и сохраняет свою основу, но звучит в трансформированном, изломанном виде. После этого климакса лейтмотив не появляется более до конца этой части цикла: дальнейшее духовное опустошение кажется невозможным, только благосостояние может еще ухудшиться, и это действительно происходит в песнях №№ 7 и 8. Начиная с песни № 9 лейтмотив стремительно теряет свою этническую характеристику. Разрушение духовного мира завершено.
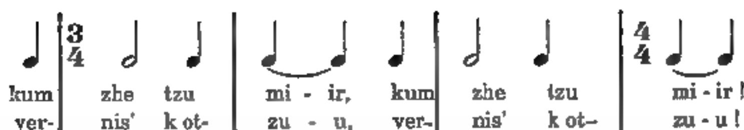
* * *

Таким образом, не может быть сомнений относительно еврейского характера вокального цикла соч. 79. Текст представляет собой чистую народную поэзию, музыка основана на традиционных народных элементах. Во время работы над сочинением Шостакович проявлял особый интерес к подлинному звучанию текста на идиш. Годы спустя сын композитора, дирижер Максим Шостакович подтвердил, что "желанием отца было исполнить в соч. 79 подлинные тексты на идиш" и что Шостакович глубоко чувствовал и ценил еврейскую народную идиоматику[17]. В течение 1980 – 82 гг., в процессе исследования еврейских элементов в музыке Дмитрия Шостаковича я обнаружил все оригинальные тексты на идиш, использованные в соч. 79. Сразу стало ясно, что эти тексты превосходно подойдут к музыке, и, более того, они дадут возможность пережить "еврейскую музыку" Шостаковича в новом чистом свете идиоматики народного искусства.

Идиомы языка идиш, подобно другим народным идиомам, имеют свой особый оттенок. Непереводимые выражения, лексика и фонология этого языка обладают необычным семантическим богатством, и различия между оригиналом на идиш и русским переводом поэтому очевидны. Достаточно привести для примера хотя бы следующие строки из песни № 1:

Ой, ингл ин грибл, Ин грибл Мойшеле, ин грибл ..	Ой, мальчик в могиле, В могиле Мойшеле, в могиле.

Атмосфера страдания, нищеты, несчастья и безнадежности, созданная словами "ингл ин грибл", не может быть полностью воспроизведена переводом. "Грибл" – не просто "могила", а скорее ямка, или, более того, – просто дырка в земле, выкопанная рукой. Цель уменьшительных "ингл", "грибл", "Мойшеле" - также остается непереводимой. Сложная семантика восклицания "Ой" еще меньше поддается переводу и на любом другом языке приобретает характер фарса. Это особенно чувствуется в песне № 11: "Ой, звезда горит над нашей головой, ой!" Практически невозможно перевести идиому "зуненю" (сынок); это особая форма уменьшительного, обозначающая не просто маленького сына, но также "мой сынок", "любимый сынок" и т. п. (песня № 3).

Часто текст на языке идиш ложится на музыку намного легче, чем русский. В песне № 6, например, интонация вздоха более приспособлена к словам на идиш "цу ми-ир" (ко мне), чем к словам "к отцу-у":



Для адаптации текстов на идиш к музыке Шостаковича потребовались лишь мелкие изменения[18]. Вокальные партии с текстами на идиш, которые публикуются здесь (стр. 59–גט), следует рассматривать как иллюстрацию возможности исполнения этого произведения на языке оригинала. Такая адаптация может открыть новые исполнительские возможности для более естественной и подлинной интерпретации соч. 79[19]. Из концертного сочинения, часто исполняемого симфоническим оркестром с парадностью оперной музыки, оно может быть превращено в глубоко искреннее произведение стилизованного народного искусства. С текстами на идиш полностью могут проявиться такие особенности народного искусства, как "омузыкаленная речь", речевые интонации, диалог, фразы, содержащие намеки, и другие отличительные признаки еврейской народной речи.

Шостакович глубоко проник в социально-этническую природу этих песен и даром гения создал одно из самых замечательных произведений еврейской музыки. Это сочинение, написанное в 1948 году, следует рассматривать как первый и один из самых значительных примеров "новой фольклорной волны" - стилевого направления, которое заявило о себе лишь в середине 60-х годов.

* * *

Песни "Из еврейской народной поэзии" дают неповторимое свидетельство многозначности и противоречивости жизни самого композитора и обстановки, в которой он творил. Думается, что уникальность этого сочинения и его особое место в советской, а может быть, и в мировой музыке обусловлены стилем и музыкальным языком, которые придают ему значимость и символизм. Судьба советских людей и совеобразие советской жизни были выражены Шостаковичем посредством еврейской идиоматики, которая благодаря ее особому месту в советской жизни могла служить композитору прекрасным средством артистического и этического самовыражения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] см. примечание 1 англ. текста, стр. 37

[2] см. примечание 2 англ. текста, стр. 37

[3] Интервью Наталии Михоэлс с автором статьи, 12 марта 1981 года, Тель-Авив

[4] *Идише фолкслидер* (Еврейские народные песни) изд. и сост. И Добрушин и А. Юдицкий (Москва, 1940), стр. 18, 45, 84, 99, 227, 325, 327, 388, 432, 433 и 460

[5] см. примечание 5 англ. текста, стр. 37

[6] см. примечание 6 англ. текста, стр. 37 Речь, очевидно, шла о прослушивании в Союзе композиторов.

[7] И Добрушин, *Еврейские народные песни* (Москва, 1947), стр 9

[8] см. примечание 8 англ. текста, стр. 37

[9] Добрушин, цит., стр. 9.

[10] Добрушин, цит., стр. 11.

[11] Э. Секулец, *Идише фолкслидер фун Румение* (Еврейские народные песни из Румынии), (Тель-Авив, 1970), стр. 147; М. Береговский и И Фефер, *Ди идише фолкслидер* (Еврейские народные песни), (Киев, 1938), стр. 318.

[12] М. Береговский, *Еврейские народные песни* (Москва, 1962), №№ 111 и 113.

[13] Секулец, цит. № 37

[14] см. примечание 14 англ. текста, стр. 37

[15] М. Гнесин, *Статьи, воспоминания, материалы* (Москва, 1961), стр. 201

[16] М. Береговский и И. Фефер, цит., стр. 244

[17] Программа концерта, Центр исполнительских искусств имени Дж. Ф. Кеннеди, 23 апреля 1987 года; письмо М.Шостаковича автору, 12 июня 1986 года, Риджфилд, Кентукки, США.

[18] Я глубоко благодарен моей жене Авиве за ее помощь в формулировании текстов на идиш, а также д-ру Гюнтеру Марвейделю (Институт истории немецкого еврейства, Гамбург) за решение некоторых лингвистических проблем.

[19] Цикл "Из еврейской народной поэзии", соч. 79 (первые 8 песен) на языке идиш впервые был исполнен в камерном варианте 24-го января 1980 года в Университете Бар-Илан, Израиль (П Айнбиндер, М Вальдман, Л. Гарб и Р Вальдман) ; те же песни в оркестровом варианте были исполнены Иерусалимским симфоническим оркестром под управлением Ю. Ароновича 2-го июня 1985 года (Л Тунэ, М. Закай и Н. Дженкинс) Полностью цикл прозвучал впервые 23-го апреля 1987 года на концерте Национального симфонического оркестра США под управлением М Шостаковича и с участием М Шерер, С Гринфельд и Р. Нолан (Вашингтон, США)

ORIGINAL YIDDISH FOLK TEXTS WITH UNDERLAY FOR SHOSTAKOVICH'S MUSIC

ОРИГИНАЛЬНЫЕ НАРОДНЫЕ ТЕКСТЫ НА ЯЗЫКЕ ИДИШ И ИХ АДАПТАЦИЯ К МУЗЫКЕ ШОСТАКОВИЧА

1. זון מיט אַ רעגן
Zun mit a regn

Moderato

Soprano

דער לעגן, ־גע לה ־כּ די ק, ־רע אַ מיט זון
Zun mit a re- gn, di ka- le ge- legn, der

Contralto

דער לעגן, ־גע לה ־כּ די ק, ־רע א מיט זון
Zun mit a re- gn, di ka- le ge- legn, der

ח־ תן ־גע ־קו מען, די ־כּ לה ־פאַר שווומן.
kho- ssn ge- ku -men, di ka- le far- shvumn

ח־ תן ־גע ־קו מען, די ־כּ לה ־פאַר שווומן.
kho- ssn ge- ku -men, di ka- le far- shvumn .

♩ = 84

אַ ־יינ גל,
A yin-gl,

זאָג, ־רע מען האָט זי ־גע האַט?
Zog, ve- men hot zi ge- hat?

אַ ־יינ גל,
a yin-gl.

־מ ־שה לע,
Moy- she- le,

ווי האָט עס ־גע הייסן?
Vi hot es ge- heysn?

מ- שה- לע.
Moy- she- le.

מע- וויגט וו האָט מען מ- שה- לעו
Ge- vigt vu hot men Moy- she- le?

אין וויגל ברויט מיט אַ צי- בל.
In vigl Broyt mit a tsi- bl

וואָס האט ער גע- זאָגט? וו
Vos hot er ge-zoigt? Vu

rit.

אין א גרי- - בע- לע!
In a gri- - be- le!

איז ער באַ- גראָ- בן?
iz er ba- gro- bn?

♩ = 63

אוי, ייִנ- גל אין גרי- בל, אין גרי- בל, מ- שה- לע, אין
Oy, in- gl in gri- bl, in gri- bl, Moy- she- le, in

א - - - - - - - - - - - - - - - - -
a - - - - - - - - - - - - - - - - -

גרי- בל, אוי! - -
gri- bl, Oy! - -

2

- - - - -
- - - - -

2

ז. שלאָף, שלאָף, שלאָף
Shlof, shlof, shlof

Allegretto ♩ = 120

2

Contralto

שלאָף, שלאָף! דער טאַ- טע פֿאָ- רן וועט אין דאָרף,

Shlof, shlof! Der ta- te fo- rn vet in dorf,

Soprano *a due*

ברענ- גען וועט אַן ע- פּע- לע, אַ גע- זונט אין קע- פּע- לע, ליו

bren- gen vet an e- pe- le, a ge- zund in ke- pe- le, lyu

- - - - - - - - - - !

- - - - - - - - - - !

Soprano

שלאָף, שלאָף, שלאָף! דער

Shlof, shlof, shlof! der

טאַ- טע פֿאָ- רן וועט אין דאָרף, ברענ- גען וועט אַן ני- סע- לע,

ta- te fo- rn vet in dorf, bren- gen vet an ni- se- le,

a due

אַ גע- זונט אין פֿי- סע- לע, ליו

a ge- zund in fi- se- le,

lyu - - - - - - - - - -

Contralto

שלאָף, שלאָף, שלאָף! דער טאַ- טע פֿאָ- רן

Shlof, shlof, shlof! der ta- te fo- rn

וועט אין דאָרף, ברענ- גען וועט אַן ענ- טע- לע, אַ גע- זונט אין

vet in dorf, bren- gen vet an en- te- le, a ge- zund in

a due

לע, -טע -הענ   ליו - - - - - - - - - -

hen- te- le,   lyu - - - - - - - - - -

Soprano

שלאָף, שלאָף, שלאָף! דער טאַ -טע פאָ -רן וועט אין דאָרף, ברע- גען וועט אַן

Shlof, shlof, shlof! der ta- te fo- rn vet in dorf, bren- gen vet an

a due

ייַ- -כע -לע, אַ גע- זונט אין בייַ- -כע -לע, ליו - - - -

yay- che- le, a ge zund in bei- che- le, lyu - - - -

- - - - - - -

2 *Contralto*

שלאָף, שלאָף, שלאָף! דער טאַ -טע פאָ -רן

Shlof, shlof, shlof! der ta- te fo- rn

וועט אין דאָרף, ברע- גען וועט אַן פייַ- -גע -לע, אַ גע- זונט אין

vet in dorf, bren- gen vet an fey- ge- le, a ge- zund in

a due

איי- -גע -לע, ליו - - - - - - - - - -

ey- ge- le, lyu - - - - - - - - - -

שלאָף, שלאָף, שלאָף! דער טאַ -טע פאָרן רן וועט אין דאָרף,

Shlof, shlof, shlof! der ta- te forn rn vet- in dorf,

ברע- גען וועט אַ- הע- -זע -לע, אַ גע- זונט אין נע- -זע -לע,

bren- gen vet a- he- ze- le, a ge- zund in ne- ze- le,

ליו - - - - - - - - - -

lyu - - - - - - - - - -

ליו - - - -

lyu - - - -

- - - - - - - - - - -

- - - - - - - - - - -

3. שלאָף מײַן קינד
Shlof mayn kind

Andante ♩ = 96

Contralto

5

שלאָף מײַן קינד, מײַן קינד, מײַן שײ- נער, שלאָף מײַן זו - נע - ניו!

Shlof mayn kind, mayn kind, mayn shey- ner, shlof mayn zu - ne - nyu!

אַ סי- ביר- ניק איז דײַן טאַ- - טע, שלאָף ליו - ליו ליו -

A Si- bir- nik iz dayn ta- - te, shlof lyu - lyu lyu

ליו ליו - ליו - ליו, ליו - ליו - ליו - ליו - -

lyu lyu - lyu - lyu, lyu - lyu - lyu - lyu - -

ביי דײַן װי- גל זיצט דײַן מאַ - מע, זינגט אַ ליד און װיינט,
Bai dayn vi- gl zitst dayn ma - me, zingt a lid un veint,

דו װעסט דאָס פֿאַר- שטיין מיס- טאָ - מע װאָס זי האָט גע- מיינט!
du vest dos far- shteyn mis- to - me vos zi hot ge- meynt!

װײַט איז אין סי- ביר דײַן טאַ- טע,
Vayt iz in Si- bir dayn ta- te,

שלאָף מײַן זו- נע- ניו! דו ביסט יונג נאָך, שלאָף לײַ- זע- טע,
shlof mayn zu- ne- nyu! Du bist yung nokh, shlof ley- sa- te,

איי, ליו - ליו, ליו - ליו, ליו - ליו - ליו ליו - ליו - ליו - ליו - ליו
ay, lyu - lyu, lyu - lyu, lyu - lyu - lyu lyu - lyu - lyu - lyu - lyu

-! מײַ- נע צאָ- רות זײַ- נען אַ- זוי גרויס, שלאָף - מײַן
-! May- ne tso- res zay- nen a- zoy groys, shlof - mayn

זו - נע - ניו! שלאָף מײַן זון, מײַן קינד, מײַן װוי-
zu - ne - nyu! Shlof mayn zun, main kind, mayn voy-

rit. **A tempo**

- לעס, שלאָף, ליו - ליו, ליו - ליו, ליו - ליו - ליו -
- les, shlof, lyu - lyu, lyu - lyu, lyu - lyu - lyu -

morendo

ליו - ליו - ליו - ליו - ליו - - -!
lyu - lyu - lyu - lyu - lyu - - -!

4. אוי, אַברהם
Oy, Avrom

Adagio ♩ = 80

Soprano *espr.*

אוי, אַ- ברהם, איך קען אָן דיר ניט זײַן!
Oy, A- vrom, ich ken on dir nit zayn!

rit.

איך אָ - ן די - ר, דו אָ - ן מי - ר, קע- נען ניט ביי- דע זײַן!
Ich o - n di - r, du o - n mi - r, ke- nen nit bey- de zayn!

Tenor Meno mosso (♩ = 69) poco a poco a tempo

גע- דענק- סטו, גע- דענק -סטו, דאָרט בײַ דעם טו - ער
Ge- denk- stu, ge- denk - stu, dort ba dem to - yer

accel. a tempo ♩ = 69

האָס- טו גע- זאָגט אַ סוד מיר אין אוי- ער. אוי, אוי,
hos- tu ge- zogt a soyd mir in o- yer. Oy, oy,

Soprano *accel.*

ריב- קע- ניו, גיב זשע מיר דײַן פּיס- קע- ניו!
Riv- ke- nyu, gib zhe mir dayn pis- ke- nyu!

Tempo I ♩=80 *accel.*

אוי, אַ- ברהם, איך קען אָן דיר ניט זײַן!
Oy, A- vrom, ich ken on dir nit zayn!

a tempo *rit.*

איך אָ - ן די - ר, דו אָ - ן מי - ר, אַ קליאַמ- - קע אָן אַ
Ich o - n di - r, du o - n mi - r, a kliam - ke on a

Meno mosso ♩=69 T.

טיר! גע- דעגק- ,סטו גע- דענק- ,סטו מיט דיר ביים בולע- ,װאַר

tir! Ge- denk-stu, ge- denk-stu, mit dir baym bule- var,

accel.

איך בין דער קלו- גער און דו דער נאַ- .ר

ich bin der klu - ger un du der na - r.

Tempo I ♩ = 80

S.

accel.

Tenor

אוי, װײ, ריב- קע- ,ניו גיב זשע מיר דײַן פּיס- קע- !ניו

Oy, vey, Rıv- ke -nyu gib zhe mir dayn pis- ke- nyu!

a tempo ♩=80

אוי, אַ- !ברהם

Oy, A vrom!

איך קען אָן דיר ניט !זיַין

ikh ken on dir nit zayn!

אוי, ריב- קע- ,לע

Oy, Riv- ke- le,

איך קען אָן דיר ניט !זיַין

ikh ken on dir nit zayn!

accel. a tempo rit.

איך אָ- ן די- ,ר דו אָ- ן מי- ,ר קע- נען

Ich o - n di - r, du o - n mi - r, ke- nen

איך אָ- ן די- ,ר דו אָ- ן מי- ,ר קע- נען

Ich o - n di - r, du o - n mi - r, ke- nen

ניט ביי- דע זײַן!
nit bey- de zayn!

S.
גע-
Ge-

ניט ביי- דע זײַן!
nit bey- de zayn!

Ancora meno mosso

dolce ♩ = 60

דענק- סטו, גע- דע- נק- סטו, דאָ- - ס רויטע קליי- דל? אָ-
denk- stu, ge- de- nk- stu,- do- - s roy- te kley- dl? O-

- י, ווי בי- ן אי- ך גע- ווע- ן א זי- סע מיי- דל! - -
- y, vi bi- n i- kh ge - ve- n a zi- se mey- dl! - -

S.
אוי, אַ- ברהם! אוי, אַ- ברהם!
Oy, A- vrom! Oy, Ā- vrom!

T.
אוי, אוי, ריב- קע- ניו, גיב זשע מיר דײַן פּיס- קע- ניו!
Oy, oy, Riv- ke- nyu, gib zhe mir dayn pis- ke- nyu!

5. הער זשה, כאַסיע
Her zhe, Khasie

Allegretto ♩ = 92

Soprano

הער זשע, כאַ- סיע מען דאַרף ניט גיין,
Her zhe, Kha- sia men darf nit geyn,

מען טאָר ניט גיין! מיט קיי- נעם טאָר מען ניט
men tor nit geyn! Mit key- nem tor men nit

rit. … 2 a tempo

גי - ין, אוי, ניט גי - ין, אוי, ניט גי - ין! אַז
ge - yn, oy, nit ge - yn, oy, nit ge - yn! Az

דו וועסט גיין ביז אין שפעט בײַ- נאַכט,
du vest ge'yn biz in shpet ba- na'kht,
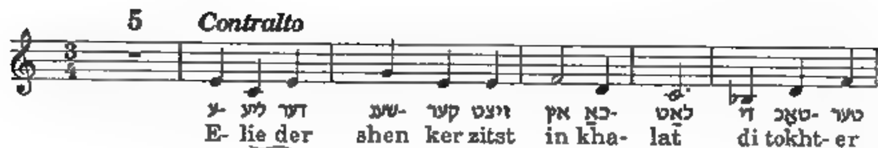
rit. a tempo
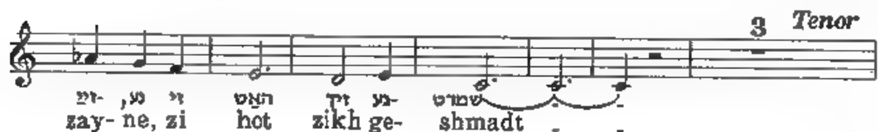
אוי, - - וועסט וויי- נען, וועסט וויי- נען שפע- טער!
oy, - - vest vey- nen, vest vey- nen shpe- ter!
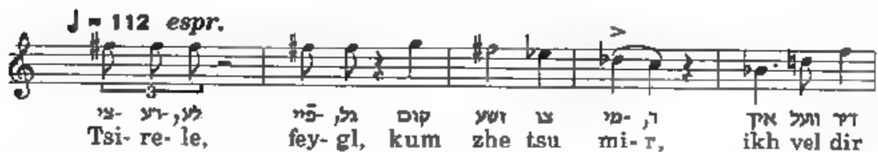
rit.
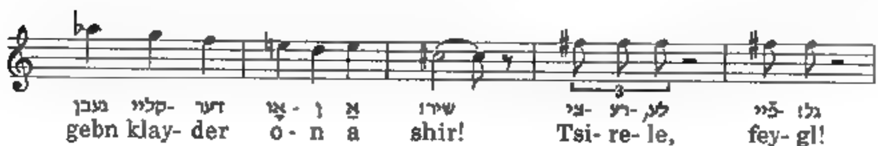
כאַ- סיע! הער זשע! כאַ- סיע!
Kha- sye! Her zhe! Kha- sye!

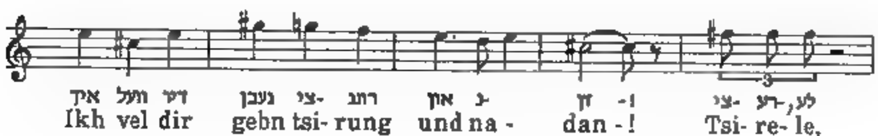
6. עליע דער שענקער
Elie der shenker
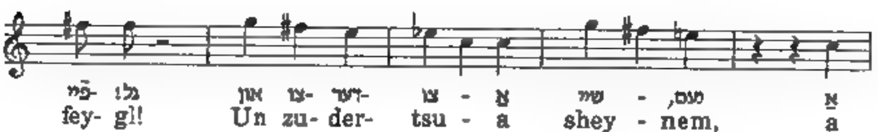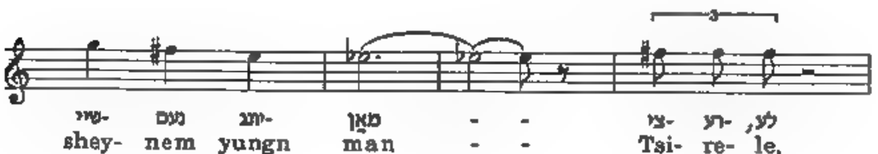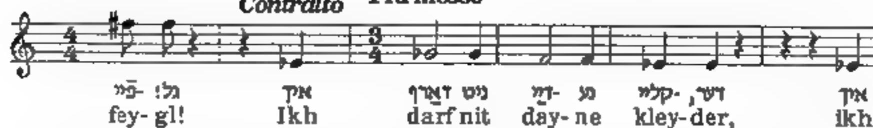






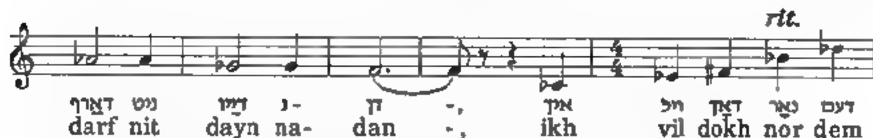


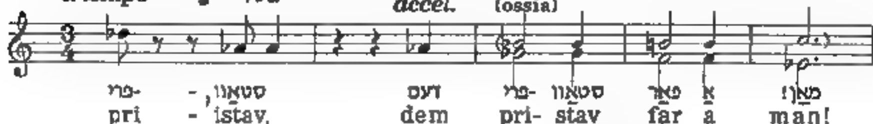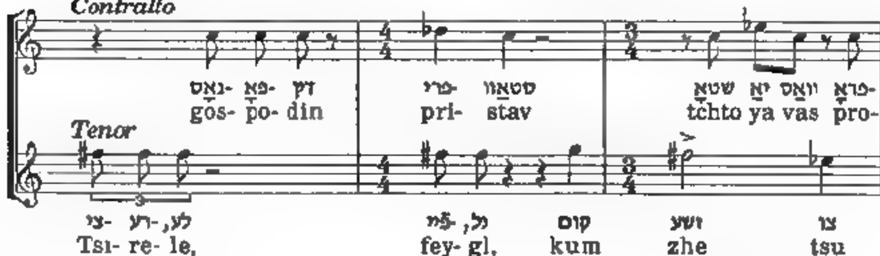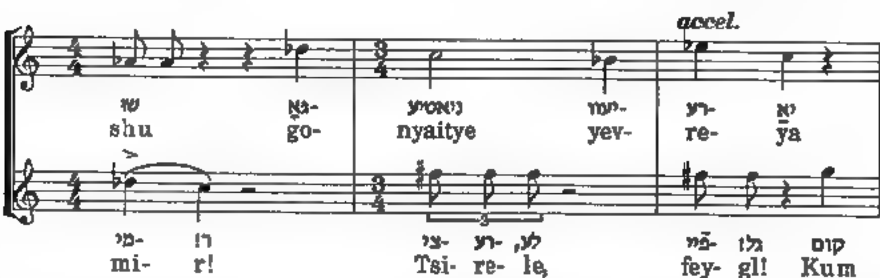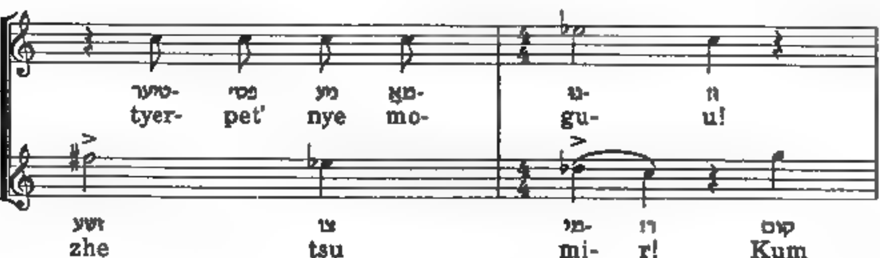







Contralto
Piu mosso
fey- gl! Ikh darf nit day- ne kley- der, ikh


rit.
darf nit dayn na- dan -, ikh vil dokh nor dem


a tempo ♩ = 192
accel.
(ossia)
pri - istav, dem pri- stav far a man!


♩ = 160
Contralto
gos- po- din pri- stav tchto ya vas pro-
Tenor
Tsi- re- le, fey- gl, kum zhe tsu


accel.
shu go- nyaitye yev- re- ya
mi- r! Tsi- re- le, fey- gl! Kum


tyer- pet' nye mo- gu- u!
zhe tsu mi- r! Kum

Tenor

זשע צו מי- ר! קום זשע צו

zhe tsu mi- r! Kum zhe tsu

Moderato ♩ = 120 *rit. al fine*

מי- ר! אָ- ־י! קום זשע צו מיר! קום זשע,

mi- r! O- o- y! Kum zhe tsu mir! Kum zhe,

3

צי- רע- לע, פֿײ- גל!

Tsi- re- le, fey- gl!

7. אַף דעם בוידעם
Af dem boydem

Allegro ♩ = 144

4 *Tenor*

אַף דעם בוי- דע- ם שלאָפֿט דער דאַך, צוגע- דעקט מיט

Af dem boy- de-m shloft der dakh, tsu ge- dekt mit

espr.

שינ- דע- לעך, און אין װי- גל ליגט אַ קינד נאַ- קעט, גאָר אָן װינ- דע-

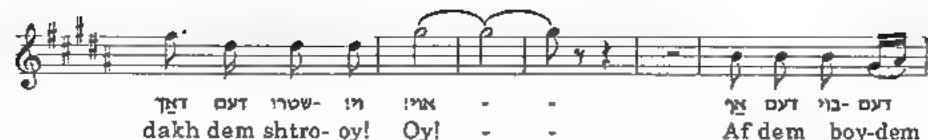
shin - de - lekh, un in vi- gl ligt a kind na- ket, gor on vin- de-

לעך. האָפּ, האָפּ, אָט אַ- זױ- ױ, עסט די ציג פֿון
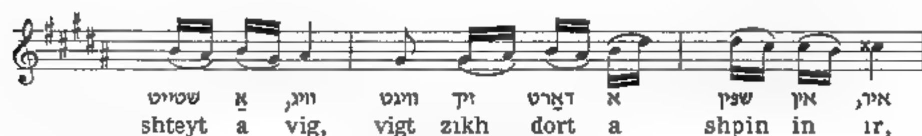
lekh. Hop, hop, ot a- zo- oy, est di tsig fun

דאַך דעם שטרױ- ױ! האָפּ, האָפּ, אָט אַ- זױ- ױ, עסט די ציג פֿון
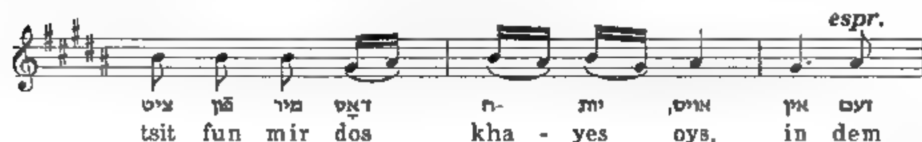
dakh dem shtro- oy! Hop, hop, ot a- zo- oy, est di tsig fun
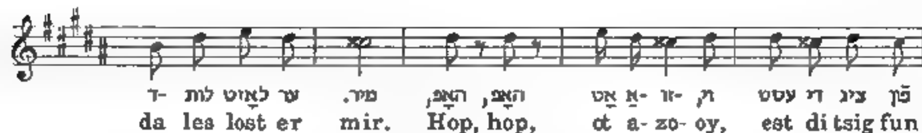


דעם -בוי דעם אַף - - אוי! ווי- שטרו- דעם דאַך
dakh dem shtro- oy! Oy! - - Af dem boy-dem



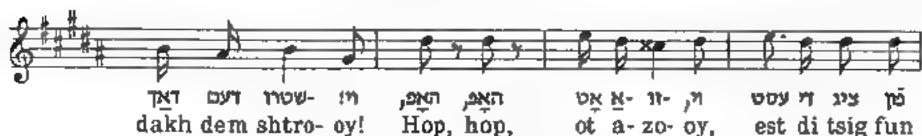
איר, אין שפּין א דאָרט זיך וויגט וויג, אַ שטייט
shteyt a vig, vigt zikh dort a shpin in ir,
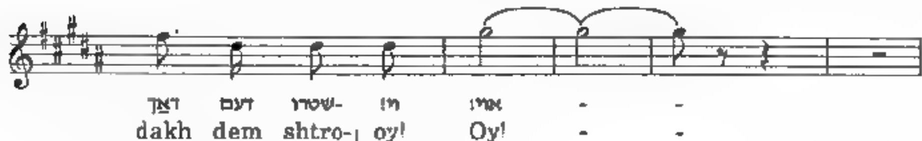


espr.
דעם אין אויס, יות -ח דאָס מיר פֿון ציט
tsit fun mir dos kha - yes oys, in dem



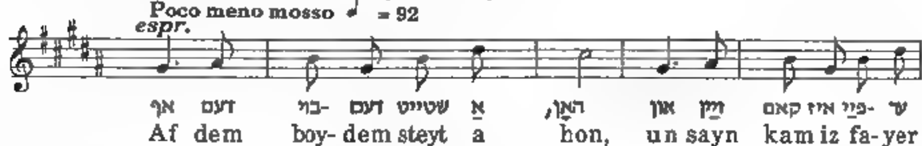
פֿון ציג די עסט וי, -זו -אַ אָט האָפּ, האָפּ, מיר. ער לאָזט לות -ד
da les lost er mir. Hop, hop, ot a- zo- oy, est di tsig fun



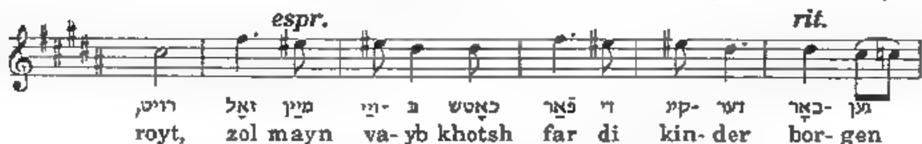
פֿון ציג די עסט וי, -זו -אַ אָט האָפּ, האָפּ, ווי! -שטרו דעם דאַך
dakh dem shtro- oy! Hop, hop, ot a- zo- oy, est di tsig fun



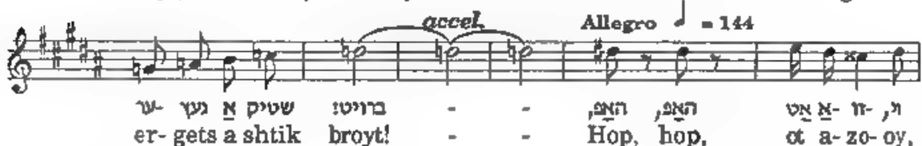
- - אוי! ווי- -שטרו דעם דאַך
dakh dem shtro- oy! Oy! - -
Poco meno mosso ♩ = 92



espr.
ער -פֿיי איז קאם זיין און האָן, אַ שטייט דעם -בוי דעם אַף
Af dem boy- dem steyt a hon, un sayn kam iz fa- yer



espr.
rit.
גען -באָר דער -קינ די פֿאַר כאָטש ב -ווײַ מײַן זאָל רויט,
royt, zol mayn va- yb khotsh far di kin- der bor- gen



accel.
Allegro ♩ = 144
וי, -זו -אַ אָט האָפּ, האָפּ, - - ברויט! שטיק אַ געץ -ער
er- gets a shtik broyt! - - Hop, hop, ot a- zo- oy,

est di tsig fun dakh dem shtro- oy! Hop, hop, ot a- zo- oy!

est di tsig fun dakh dem shtro- oy! Oy! - - -

8. עס ליגט אין בעט
Es ligt in bet

Tenor *espr.*

Es ligt in bet Sheyn dl, mayn Sheyn-dl, mit ir oikh tsu za men dos kind, in shtub iz ni- to keyn eyn shpen - dl, in fen- tster dort blozt zikh der vint.

Soprano

A . . . A . . . A . . .

Contralto

A . . . A . . . A . . .

Tenor

vint. A ... A . A . . .

א . . - א . . . - - -
A . . - A . . . - - -

א . . - - א . . . - -
A . . - - A . . . - -

א . . - דער ווינ- טער, דער ווינ- טער איז דאָ שוין, שרײַט
A . . - Der vin- ter, der vin - ter iz do shoyn, shrayt

א - - - אוי, שרײַט זשע, אוי
A - - - Oy, shrayt zhe, oy

א - - - אוי, שרײַט זשע, אוי
A - - - Oy, shrayt zhe, oy

קינ- דער, קיין כּו- ח ס'ני טאָ! אוי, שרײַט זשע, אוי
kin- der, keyn ko- yekh s'ni to! Oy, shrayt zhe, oy

rit.

שרײַ- - ט זשע, איר קינ- דער, דער ווינ- טער, ער איז ווי- דער
shra- - yt zhe, ir kin-der, der vin- ter, er iz vi- der

שרײַ- יט זשע, איר קינ- דער, דער ווינ- טער, ער איז ווי- דער
shra- yt zhe, ir kin-der, der vin- ter, er iz vi- der

שרײַ- - יט זשע, איר קינ- דער, דער ווינ- טער, ער איז ווי- דער
shra- - yt zhe, ir kin-der, der vin- ter, er iz vi- der

a tempo

דא - - א ...
do - - A ...

דא - - א ...
do - - A ...

דא - - א ..
do - - A ...

9. וועגן רחבות
Vegn rokhves

Allegretto ♩ = 92 *Tenor*
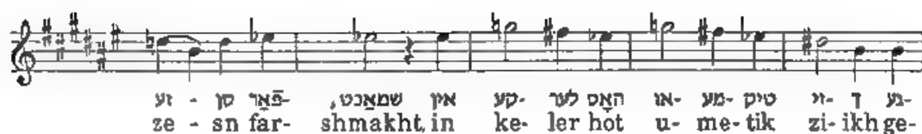
וועגן רח- בות פֿון פֿעל- דער, אוי,
Vegn rokh- ves fun fel- der, Oy,

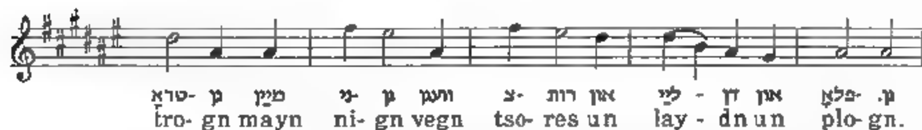
ברי- דער גע- טרײַ- ע, האָב איך אַ מאָל ניט לי- דער גע-
bri- der ge- tra- ye, hob ikh a- mol nit li- der ge-
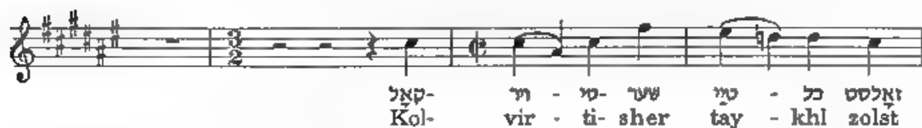
זונ- גען, ווײַל ניט פֿאַר מיר די פֿעל- דער פֿלעגן גרי- נען
zun- gen, vayl nit far mir di fel- der flegn gri- nen
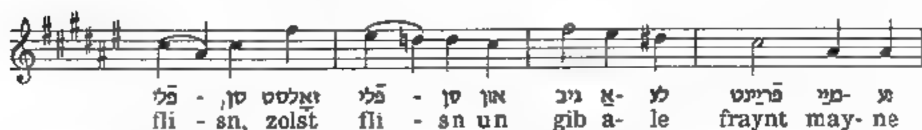
און ניט פֿאַר מיר פֿלעגט טוי אַ- ראָפּ- רי - נען. אין ענ- גע
un nit far mir flegt toy a-rop- ri - nen. In en-ge
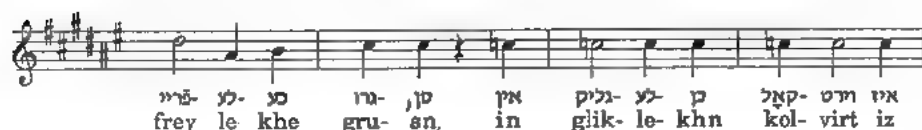
קע- לערס, אין פֿינ- סטע- רע ווי נאַכט, בין איך גע- זע- סן, גע-
ke- lers, in fin- ste- re vi nakht, bin ikh ge- ze- sn, ge-
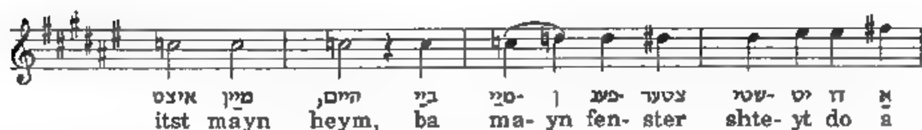

גע- זי- ך טיק- מע- או- האָט לער- קע- אין שמאַכט, פֿאַר- זן - זע
ze - sn far- shmakht, in ke- ler hot u- me- tik zi- ikh ge-
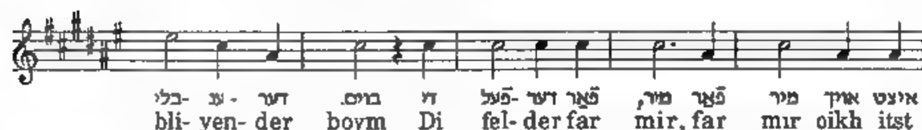

גן. פּלאָ- און דן - לײַ- און רות צ- ווען גן נײַ- מײַן גן טראָ-
tro- gn mayn ni- gn vegn tso- res un lay - dn un plo- gn.
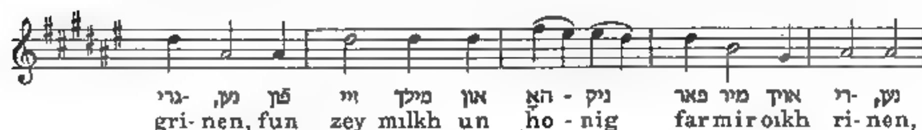

זאָלסט כל - טײַ - שער- טי- - ווי -קאָל
Kol- vir - ti- sher tay - khl zolst

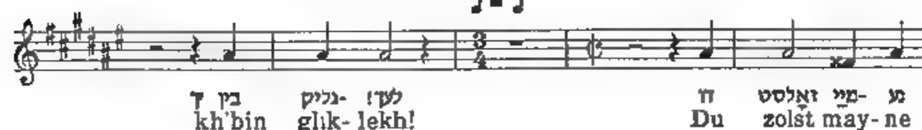

נע -מײַ פֿרײַנט לע -אַ גיב און סן - פֿלי זאָלסט סן, - פֿלי
fli - sn, zolst fli - sn un gib a- le fraynt may- ne


איז ווירט -קאָל כן -לע -גליק אין סן, -גרו כע -לע -פֿריי
frey le khe gru- sn, in glik- le- khn kol- virt iz


אַ דו יט -שטי צטער -פֿענ ן -מײַ בײַ היים, מײַן איצט
itst mayn heym, ba ma- yn fen- ster shte- yt do a


איצט אויך מיר פֿאַר מיר, פֿאַר דער -פֿעל די בוים. דער -ען -בלי
bli- yen- der boym Di fel- der far mir, far mir oikh itst


נען, -רי אויך מיר פֿאַר ניק -האָ און מילך זיי פֿון נען, -גרי
gri- nen, fun zey milkh un ho - nig far mir oikh ri- nen,


נע -מײַ זאָלסט דו לעך! -גליק בין ך
kh'bin glik- lekh! Du zolst may- ne

rit.

שע ווירט- קאָל- וועגן לן, צײ- דער- דער ברי-
bri- der der- tsey- ln, vegn kol- virt- she

דער! - - לי - נע מײַ- איצט איך זינג דער פעל-
fel- der zing ikh itst may- ne li - - - der!

10. אַף אַ לאָנקע
Af a lonke

Allegretto ♩ = 120

Soprano

דיק שטענ- שטייט וואָס דל, -וועל דעם בײַ קע -לאָנ אַ אַף
Af a lon- ke ba dem vel- dl, vos shteyt shten- dik
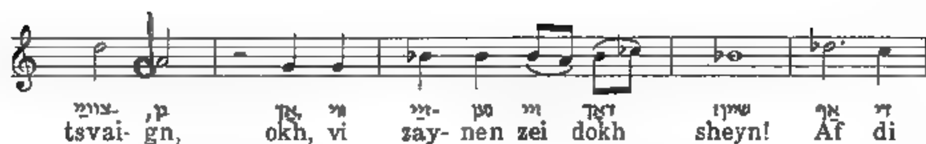
דעס סטאַ- שע טי- - ווירֿ קאָל- מיר שען פּאַ- טראַכט, פֿאַר- ווי
vi far- trakht, pa- shen mir kol- vir - ti- she sta- des

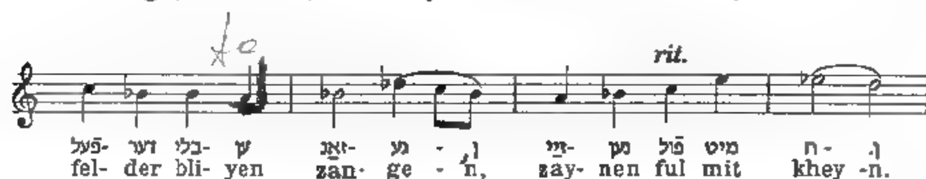
דאָ מיר איך זיץ גל -בער אַ אַף נאַכט. דער אין ביז פֿרי פֿון
fun fri bis in der nakht. Af a ber- gl sits ikh mir do
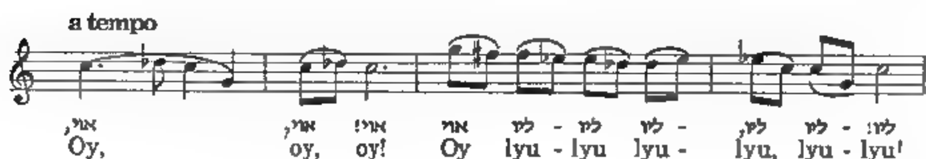
קן - קו -אָנ זאַט ניט זיך קען און האַנט, אין לע -פֿע -פֿײַ מײַן מיט
mit mayn fay- fe- le in hant, un ken zich nit sat on- ku - kn

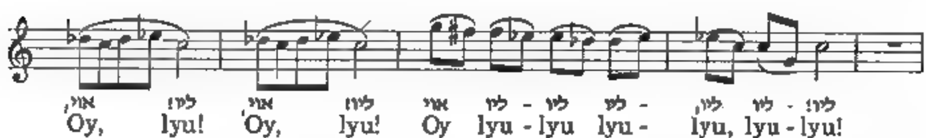
espr.
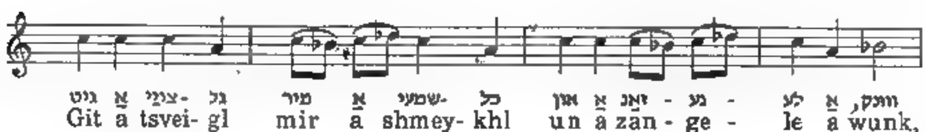
נען -גרי מער -ביי די אַף לאַנד. מײַן פֿון קייט -שיינ די אַף
af di sheyn- kayt fun mayn land. Af di bey- mer gri- nen

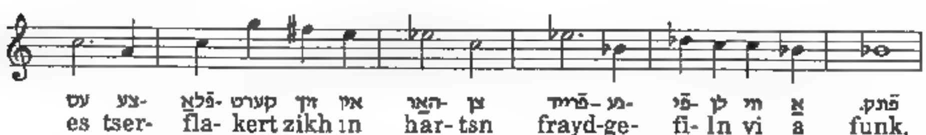

tsvai- gn, okh, vi zay- nen zei dokh sheyn! Af di

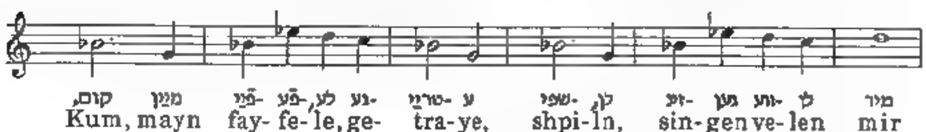

rit.
fel- der bli- yen zan- ge - n, zay- nen ful mit khey -n.

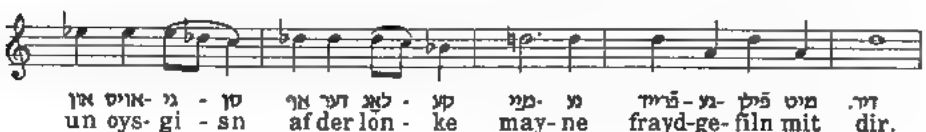

a tempo
Oy, oy, oy! Oy lyu - lyu lyu - lyu, lyu - lyu!


Oy, lyu! Oy, lyu! Oy lyu - lyu lyu - lyu, lyu - lyu!


Git a tsvei- gl mir a shmey- khl un a zan - ge - le a wunk,


es tser- fla- kert zikh in har- tsn frayd-ge- fi- ln vi a funk.


Kum, mayn fay- fe- le, ge- tra- ye, shpi- ln, sin- gen ve- len mir


un oys- gi - sn af der lon - ke may- ne frayd-ge- filn mit dir.

מאָל, -אַ װי נען -װײ ניט זאָלסט פֿל! -פֿײַ מערן, -יאָ מער ניט סט -זאָל
Zol- st nit mer yo- mern, fay- fl! Zolst nit vey- nen vi a- mol,

rit.

טאָל. און בערג אַף זיך גן -טראָ נער -טע נע - דײַ לן -זאָ לעך -פֿרײ
frei- lekh zo-ln day - ne te- ner tro- gn zikh af berg un tol.

a tempo

ליו! - ליו ליו, - ליו ליו - ליו אױ אױ! אױ, אױ,
Oy, oy, oy! Oy lyu - lyu lyu - lyu, lyu - lyu!

ליו! - ליו ליו, - ליו ליו - ליו אױ ליו! אױ, ליו! אױ,
Oy, lyu! Oy, lyu! Oy lyu - lyu lyu - lyu, lyu - lyu!

לעך -גליק לעך, -גליק זײַן, לעך -גליק װירט -קאָל אין דאָ קען איך
Ikh ken do in kol- virt glik- lekh zayn, glik- lekh, glik lekh

rit.
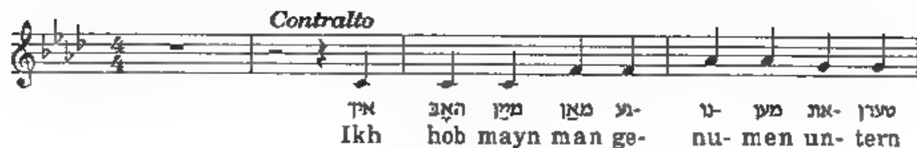
לעך - פֿרײ פֿל, -פֿײַ לעך, -פֿרײ לעך, -פֿרײ שיר! אַ אָן
on a shir! Frei- lekh, frei- lekh, fay- fl, frei - lekh
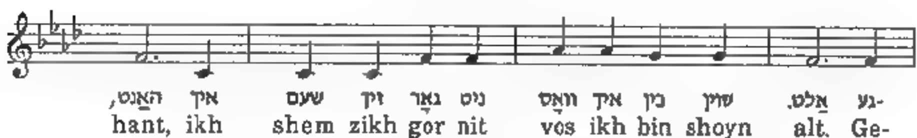
A tempo ***accel. al fine***
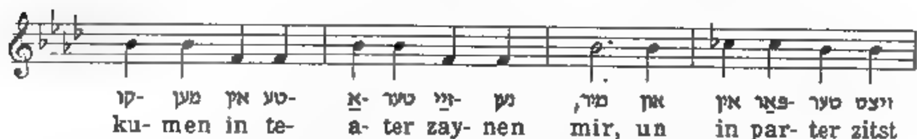
מיר! לן -שפּי זיך איצט סט -זאָל
zol- st itst zikh shpi- ln mir!
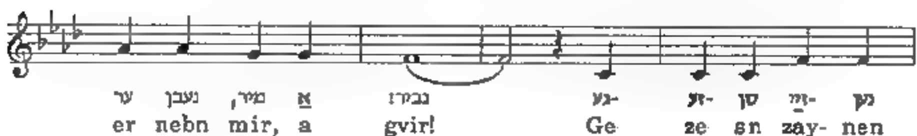
11. איך האָב מײַן מאַן גענומען
Ikh hob mayn man genumen

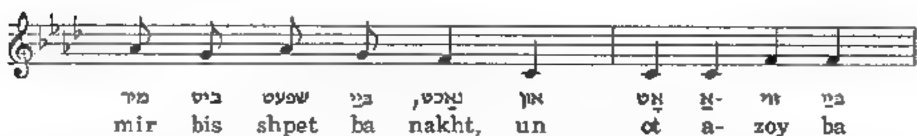
Allegretto 𝅗𝅥 = 80
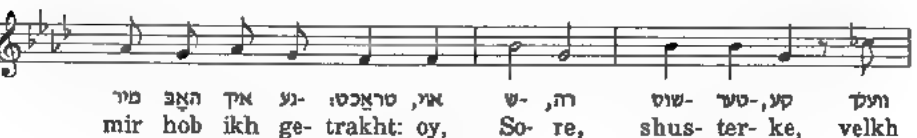


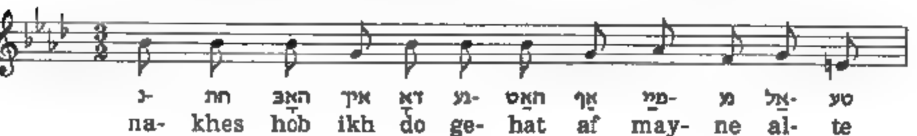












Soprano

אוי, אוי, אוי, אוי, אוי,
Oy, oy, oy, oy, oy,

Contralto

יאָר! אוי, אוי, אוי, אוי, אוי,
yor ! Oy, oy, oy, oy, oy,

Tenor

אוי, אוי, אוי, אוי, אוי,
Oy, oy, oy, oy, oy,

ש - רה, שוס- טער- קע, וועלך | נ - חת האָב איך
So - re , shus- ter- ke, velkh | na - khes hob ikh

ש - רה, שוס- טער- קע, וועלך | נ - חת האָב איך
So - re , shus- ter- ke, velkh | na - khes hob ikh

ש - רה, שוס- טער- קע, וועלך | נ - חת האָב איך
So - re , shus- ter- ke, velkh | na - khes hob ikh

דאָ גע- האַט אַף מײַ- נע אַל- טע | יאָר, אוי!
do ge- hat af may- ne al- te | yor , oy!

דאָ גע- האַט אַף מײַ- נע אַל- טע | יאָר, אוי! | און | אַ- לע זאָ- לן
do ge- hat af may- ne al- te | yor , oy! | Un | a- le zo- ln

דאָ גע- האַט אַף מײַ- נע אַל- טע | יאָר, אוי!
do ge- hat af may- ne al- te | yor , oy!

אוי - !
Oy - !

ווי־סן פֿון מײַן גליק וואָס מיר גע־גע־בן האָט די סאָ־וויעט
vi- sn fun mayn glik vos mir ge- ge- bn hot di so- viet

אוי - !
Oy - !

אוי - !
Oy - !

ולאסט! די זין מײַ־נע אַ־לע אינ־זשע־ניע־רן זײַ־נען
vlast'! Di zin may-ne a- le in-zhe-ner-rn zay-nen

אוי - !
Oy - !

אוי - ! אוי, אוי,
Oy - ! Oy, oy,

זיי! די זון אַ־ליין שײַנט אַף אונדז העל א־זוי! אוי, אוי,
zey! Di zun a-leyn shaynt af unz hel a- zoy! Oy, oy,

אוי - ! אוי, אוי,
Oy - ! Oy, oy,

אוי, אוי, די זון אַ - לײן, די זון אַ - לײן, די
oy, oy, di zun a - leyn, di zun a - leyn, di

אוי, אוי, די זון אַ - לײן, די זון אַ - לײן, די
oy, oy, di zun a - leyn, di zun a - leyn, di

אוי, אוי, די זון אַ - לײן, די זון אַ - לײן, די
oy, oy, di zun a - leyn, di zun a - leyn, di

זון אַ- לײן שײַנט אף אונדז העל אַ- זוי! די זין, אוי, די
zun a- leyn shaynt af unz hel a- zoy! Di zin, oy, di

זון אַ- לײן שײַנט אף אונדז העל אַ- זוי! די זין, אוי, די
zun a- leyn shaynt af unz hel a- zoy! Di zin, oy, di

זון אַ- לײן שײַנט אף אונדז העל אַ- זוי! די זין, אוי, די
zun a- leyn shaynt af unz hel a- zoy! Di zin, oy, di

זין, אוי, אינ- זשע- נע- רן זײַ- נען זײ! די
zin, oy, in- zhe- ne- rn zay- nen zey! Di

זין, אוי, אינ- זשע- נע- רן זײַ- נען זײ! די
zin, oy, in- zhe- ne- rn zay- nen zey! Di

זין, אוי, אינ- זשע- נע- רן זײַ- נען זײ! די
zin, oy, in- zhe- ne- rn zay- nen zey! Di

זון אַ- ליין שײַנט אַף אונדז העל אַ- זוי - - ! אוי -!
zun a- leyn shaynt af unz hel a- zoy - - ! Oy -!

זון אַ- ליין שײַנט אַף אונדז העל אַ- זוי - - ! אוי -!
zun a- leyn shaynt af unz hel a- zoy - - ! Oy -!

זון אַ- ליין שײַנט אַף אונדז העל אַ- זוי - - ! אוי -!
zun a- leyn shaynt af unz hel a- zoy - - ! Oy -!

וו. איך האָב מײַן מאַן גענומען אונטערן האַנט

איך האָב מײַן מאַן גענומען אונטערן האַנט,
איך שעם זיך גאָר ניט, וואָס איך בין שוין אַלט.
געקומען אין טעאַטער זײַנען מיר,
און אין פּאַרטער זיצט ער נעבן מיר – אַ גביר!

געזעסן זײַנען מיר ביז שפּעט בײַ נאַכט,
און אָט אַזוי בײַ מיר האָב איך געטראַכט:
אוי, שרה, שוסטערקע, וועלכע נחת האָב איך דאָ געהאַט
אויף מײַנע אַלטע יאָרן! אוי!

און אַלע זאָלן וויסן פון מײַן גליק
וואָס מיר געגעבן האָט די סאָוועט-רעפּובליק.
די זין מײַנע אַלע אינזשענירן זײַנען זיי! אוי!
די זון אַליין שײַנט אויף אונדז העל אַזוי!

אוי, אוי, אוי, אוי, די זון אַליין, די זון אַליין,
די זון אַליין שײַנט אויף אונדז העל אַזוי!
די זין, אוי די זין, אוי, אינזשענירן זײַנען זיי!
די זון אַליין שײַנט אויף אונדז העל אַזוי! אוי!

זאָלסט ניט מער יאָמערן, פֿײַפּל,
זאָלסט ניט װײנען װי אַ מאָל,
פֿרײלעך זאָלן דײַנע טענער
סראָגן זיך אויף בערג און טאָל.

אוי .... אאז״ו

איך קען דאָ אין קאָלװירט גליקלעך זײַן,
גליקלעך, גליקלעך אָן אַ שיעור!
פֿרײלעך, פֿרײלעך, פֿײַפֿל, פֿרײלעך
זאָלסט איצט זיך שפּילן מיר!

10. אויף אַ לאָנקע

אויף אַ לאָנקע בײַ דעם װעלדל
װאָס שטייט שטענדיק װי פֿאַרטראַכט,
פֿאַשען מיר קאָלווירטישע סטאַדעס
פֿון פֿרי ביז אין דער נאַכט.

אויף אַ בערגל זיץ איך מיר דאָ
מיט מײַן פֿײַפֿעלע אין האַנט
און קען זיך ניט זאַט אָנקוקן
אויף דער שיינקייט פֿון מײַן לאַנד.

אויף די ביימער גרינען צווייגן
אַך, װי זײַנען זיי דאָך שיין!
אויף די פֿעלדער בליִען זאַנגען,
זײַנען פֿול מיט חן.

אוי, אוי, אוי!
אוי, ליו-ליו, ליו-ליו, ליו-ליו!
אוי, ליו! אוי, ליו!
אוי, ליו-ליו, ליו-ליו, ליו-ליו!

גיט אַ צווײַגל מיר אַ שמייכל
און אַ זאַנגעלע אַ װונק,
עס צעפּלאַקערט זיך אין האַרצן
פֿריידגעפֿילן װי אַ פֿונק.

קום מײַן פֿײַפֿעלע געטרײַע,
שפּילן, זינגען װעלן מיר,
און אויסגיסן אויף דער לאָנקע
מײַנע פֿריידגעפֿילן מיט דיר.

9. װעגן רחבות פֿון פֿעלדער

װעגן רחבות פֿון פֿעלדער, אױ, ברידער געטרײַע,
האָב איך אַ מאָל ניט לידער געזונגען,
װײַל ניט פֿאַר מיר די פֿעלדער פֿלעגן גרינען,
און ניט פֿאַר מיר פֿלעגט טױ אַראָפּרינען.

אין ענגע קעלערס, פֿינצטערע װי נאַכט,
בין איך געזעסן, געזעסן פֿאַרשמאַכט,
אין קעלער האָט אומעטיק זיך געטראָגן,
מײַן ניגון װעגן צרות און לײדן און פּלאָגן.

קאָלװירטישע טײַכל, זאָלסט פֿליסן, זאָלסט פֿליסן,
און גיב אַלע פֿרײַנד מײַנע פֿרײלעכע גרוסן,
אין גליקלעכן קאָלװירט איז איצט מײַן הײם,
בײַ מײַן פֿענצטער שטײט אַ בליענדער בױם.

די פֿעלדער פֿאַר מיר, פֿאַר מיר אױך איצט גרינען,
פֿון זײ מילך און האָניק פֿאַר מיר אױך רינען,
איך בין גליקלעך! דו זאָלסט מײַנע ברידער דערצײלן –
װעגן קאָלװירטישע פֿעלדער זינג איך איצט מײַנע לידער!

8. עס ליגט אין בעט שיינדל

עס ליגט אין בעט שיינדל, מײַן שיינדל,
מיט איר אויך צוזאַמען דאָס קינד,
אין שטוב איז ניטאָ קיין איין שפּענדל,
אין פֿענצטער, דאָרט בלאָזט זיך דער ווינט.

דער ווינטער, דער ווינטער איז דאָ שוין,
שרײַט קינדער, קיין כּוח ס'ניטאָ!
אוי, שרײַט זשע, אוי, שרײַט זשע, איר קינדער,
דער ווינטער ער איז ווידער דאָ!

7. אויף דעם בוידעם שלאָפט דער דאַך

אויף דעם בוידעם שלאָפט דער דאַך,
צוגעדעקט מיט שינדעלעך.
און אין וויגל ליגט אַ קינד
נאַקעט, גאָר אָןווינדעלעך.

האָפּ, האָפּ, אָט אַזוי,
עסט די ציג פון דאַך דעם שטרוי,
אוי!

אויף דעם בוידעם שטייט אַ וויג,
וויגט זיך דאָרט אַ שפּין אין איר,
ציט פון מיר דאָס חיות אויס
און דעם דלות לאָזט ער מיר.

האָפּ, האָפּ .... אאז״וו

אויף דעם בוידעם שטייט אַ האָן,
און זײַן קאַם איז פֿײַער רויט,
זאָל מײַן ווײַב באַטש פאַר די קינדער
ערגעץ באָרגן אַ שטיק ברויט.

האָפּ, האָפּ .... אאז״וו

6. עליע דער שענקער

עליע דער שענקער זיצט אין כּאַלאָט
די טאָכטער זײַנע, זי האָט זיך געשמדט.

צירעלע, פייגל! קום זשע צו מיר,
איך וועל דיר געבן קליידער אָן אַ שיעור.

צירעלע, פיגל!
איך וועל דיר געבן צירונג און נדן.

צירעלע, פייגל!
און צודערצו אַ שיינעם, אַ שיינעם יונגמאַן.

צירעלע, פייגל!

איך דאַרף ניט דײַנע קליידער, איך דאַרף ניט דײַן נדן,
איך וויל דאָך נאָר דעם פּריסטאַוו.
דעם פּריסטאַוו פֿאַר אַ מאַן.

גאָספּאָדין פּריסטאַוו,
טשטאָ יאַ וואַס פּראָשו,
גאָניאַיטע יעוורעיאַ,
טיערפּעט׳ ניע מאָגו.

צירעלע, פייגל! קום זשע צו מיר!
צירעלע, פייגל! קום זשע צו מיר!
קום זשע צו מיר, קום זשע צו מיר!
אוי קום זשע צו מיר, קום זשע
צירעלע, פייגל!

5. הער זשע, באַסיע!

הער זשע, באַסיע!
מען דאַרף ניט גיין,
מען טאָר ניט גיין!
מיט קיינעם טאָר מען ניט גיין!
אוי, ניט גיין, אוי, ניט גיין!

אַז דו וועסט גיין
ביז אין שפּעט בײַנאַכט,
אוי, וועסט וויינען, וועסט וויינען שפּעטער!
באַסיע!
הער זשע!
באַסיע!

4. אוי אַברהם!

אוי, אַברהם, איך קען אָן דיר ניט זײַן!
איך אָן דיר, דו אָן מיר,
קענען ניט ביידע זײַן!
גערענקסטו, גערענקסטו, דאָרט בײַ דעם טויער
האָסטו געזאָגט אַ סוד מיר אין אויער:
"אוי, וויי, רבקהניו,
גיב זשע מיר דײַן פּיסקעניו!"

....
....
אַ קליאַמקע אָן אַ טיר!
גערענקסטו, גערענקסטו, מיט דיר בײַם בולעוואַר,
דו ביסט דער קלוגער, און בין דער נאַר –
"אוי, וויי רבקהניו,
גיב זשע מיר דײַן פּיסקעניו!"

....
....
....
גערענקסטו, גערענקסטו, נאָך דאָס רויטע קליידל?
ווי בין איך געווען אַ זיסע מיידל?
"אוי, וויי, רבקהניו,
גיב זשע מיר דײַן פּסקעניו!"

3. שלאָף מײַן קינד

שלאָף מײַן קינד, מײַן קינד מײַן שײנער,
שלאָף מײַן זונעניו!
אַ סיבירניק איז דײַן טאַטע,
שלאָף ליו-ליו, ליו-ליו, ליו-ליו,
שלאָף ליו-ליו, ליו-ליו.

בײַ דײַן װיגל זיצט דײַן מאַמע,
זינגט אַ ליד און װײנט,
דו װעסט דאָס פאַרשטײן מסתמא
װאָס זי האָט געמײנט.

װײַט איז אין סיביר דײַן טאַטע,
שלאָף, מײַן זונעניו!
דו ביסט יונג נאָך, שלאָף לעת-עתה,
אײַ ליו-ליו, ליו-ליו,
ליו-ליו, ליו-ליו, ליו-ליו, ליו-ליו.

מײַנע צרות זײַנען אַזױ גרױס,
שלאָף מײַן זון, מײַן קינד, מײַן װױלס,
שלאָף ליו-ליו, ליו-ליו, ליו-ליו,
שלאָף ליו-ליו, ליו-ליו, ליו-ליו.

2. שלאָף, שלאָף, שלאָף

שלאָף, שלאָף, שלאָף,
דער טאַטא פאָרן וועט אין דאָרף,
ברענגען וועט אַן עפּעלע,
אַ געזונט אין קעפּעלע, ליו!

....
....
ברענגען וועט אַ ניסעלע,
אַ געזונט אין פיסעלע, ליו!

....
....
ברענגען וועט אַן ענטעלע,
אַ געזונט אין הענטעלע, ליו!

....
. ...

ברענגען וועט אַ ייַיבעלע,
אַ געזונט אין בײַבעלע, ליו!

....
....
ברענגען וועט אַ פייגעלע,
אַ געזונט אין אייגעלע, ליו!

....
....
ברענגען וועט אַ העזעלע,
אַ געזונט אין נעזעלע, ליו!

1. זון מיט אַ רעגן

זון מיט אַ רעגן,
די כּלה געלעגן,
דער חתן געקומען,
די כּלה פֿאַרשוווּנדן.
– זאָג, וועמען האָט זי געהאַט?
– אַ ייִנגל. – ווי האָט ער געהייסן?
– משהלע, משהלע!
– געוויגט ווּ האָט מען משהלען?
– אין וויגל.
– וואָס האָט ער געזויגט?
– ברויט מיט אַ ציבל.
– ווּ איז ער באַגראָבן?
– אין אַ גריבלעלע!
אוי, ייִנגל, אין גריבל! אין גריבל!
אוי, משהלע, אין גריבל, אוי!

הטכסטים המקוריים העממיים
והתאמתם למוסיקה של שוסטקוביץ׳

די אָריגינעלע פֿאָלקסטעקסטן
און זייער אַדאַפּטאַציע צו
שאָסטאַקאָוויטשעס מוזיק

15. **מ. גנעסין, סטאַטי, וואָספּאָמינאַנייאַ, מאַטעריאַלי** (אַרטיקלען, ערינערונגען, דאָקומענטן) (מאָסקווע, 1961), ז' 201.

16 בערעגאָווסקי און פעפער, **יידישע פאָלקס-לידער**, ז 284.

17 אין אַ בריוו פון מאַקסים שאָסטאַקאָוויטש צו י. בראַון פון דעם 21טן יוני 1986; זען אויך די פּראָגראַם-נאָטיצן פון אַ קאָנצערט אין דזשאָן פ. קענעדי סענטער, דעם 23סטן אַפּריל 1987, וואַשינגטאָן ד.ס.

18 איך האָב צו פאַרדאַנקען מיין פרוי אַביבה פאַר איר הילף אויסצואַרבעטן דעם יידישן טעקסט און דר' גונטער מאַרוועדעל (אינסטיטוט פאַר דער געשיכטע פון דײַטשן יידנטום, האַמבורג), פאַרן באַשייד פון אַ דײַ לינגוויסטישע פּראָבלעמען.

19 די ערשטע אכט לידער פון שאָסטאַקאָוויטשעס פון **יידישער פאָלקס-פּאָעזיע**, אָפּ 79, מיט די יידישע טעקסטן, זענען אויסגעפירט געוואָרן דאָס ערשטע מאָל אין בר-אילן-אוניווערסיטעט, ישראל, דעם 24סטן יאַנואַר 1980 (פ. איינבינדער, מ. וואַלדמאַן, ל. נאַרב און ר. וואַלדמאַן); די אָרקעסטראַלע ווערסיע פון די זעלביקע לידער איז אויסגעפירט געוואָרן דאָס ערשטע מאָל דורך דעם ירושלימער סימפאָנישער אָרקעסטער, דיריגנעט י. אַראָנאָוויטש, מיט ל. טונע, מ. זכאי און נ. זשענקינס (ירושלים, דעם 2טן יוני 1985), און דאָס גאַנצע ווערק – דורך דעם נאַציאָנאַלן סימפאָניע-אָרקעסטער, דיריגענט מ. שאָסטאַקאָוויטש, מיט מ. שירער, ס. גרינפילד און ר. נאַלען (וואַשינגטאָן, ד.ס., דעם 23סטן, 25סטן און 28סטן אַפּריל 1987).

איבערגעזעצט פונעם ענגלישן טעקסט
אויף יידיש דורך אַברהם קאַרפּינאָוויטש.

הערות

1. J. K. Eisenstein, *Heritage of Music* (New York, 1972), Ex. 14; G. Ephros, *Cantorial Anthology*, IV (New York, 1953), p. 368.

2. E. E. Lowinsky, *Secret Chromatic Art in the Netherlands* (New York, 1946), p. 169.

3. אין א פערזענלעכן אינטערוויו פונעם מחבר מיט נאַטאַ מיכאָעלס אין תל-אָביב, דעם 2טן מאַרץ 1981.

4. יידישע פאָלקס-לידער, צונויפגעשטעלט: י. דאָברושין און א. יודיצקי (מאָסקווע, 1940), זז' 18, 45, 84, 99, 227, 325, 327, 388, 432, 433, און 460.

5. B. Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia: 1917–1981*, (Bloomington, 1983), p. 244.

6. Dmitri Schostakovitsch, *Erfahrungen*, Hrsg. Ch. Hellmundt und K. Meyer (Leipzig, 1983), pp. 215-216.
שאָסטאַקאָוויטש רעדט דאָ מסתמא וועגן פאָרשטעלן זיין ווערק פאַר דעם קאָמפּאָזיטאָרן-פאַראיין.

7. י. דאָברושין און א. יודיצקי, יעווריעיסקיע נאראָדניע פיעסני, (יידישע פאָלקס-לידער) (מאָסקווע, 1947), ז' 9.

8. *Mussorgsky. In Memoriam 1881–1981*, ed. M. H. Brown (Ann Arbor, 1982), p. 3.

9. ז'ע הערה 7.

10. דאָרט, ז' 11–12.

11. ע. סקולעץ [סעקולעץ], יידישע פאָלקס-לידער פון רומעניע, (תל-אָביב, 1970), ז' 147, יידישע פאָלקס-לידער, צונויפגעשטעלט דורך מ. בערעגאָווסקי און י. פעפער (קיעוו, 1938), ז' 318.

12. מ. בערעגאָווסקי, יעווריעיסקיע נאַראָדניע פיעסני (יידישע פאָלקס-לידער), (מאָסקווע, 1962), נר' 111 און 113.

13. סקולעץ, דאָרט, נר' 73.

14. A. Z. Idelsohn, *Hebraeisch-Orientalischer Melodienschatz* (Leipzig, 1932), 9, Nr. 153, 500.

פון אָפּערע-מוזיק, וועט קענען זיך פאַרוואַנדלען אין אַ טיף און אויפריכטיק שטיק פון פאָלקסקונסט-סטיליזאַציע.

אַ דאַנק די ייִדישע טעקסטן וועלן זיך אַנטפּלעקן די כאַראַקטעריסטישע שטריכן פון דער פאָלקסקונסט ווי "די מוזיקאַליזירטע רייד", "רייד-אינטאָנאַציעס", דיאַלאָגן, רמזדיקע זאַצן, פאָלקסטימלעכע מוזיקאַלע און טעקסטועלע מיטלען.

מיט דעם פאַרשטענדעניש פון אַ גאון האָט שאָסטאַקאָוויטש באַנומען די סאָציאַל-עטנישע נאַטור פון די דאָזיקע פאָלקסלידער און האָט געשאַפן איינע פון די מערקווערדיקסטע ווערק פון דער ייִדישער קונסטמוזיק. מען דאַרף באַטראַכטן דאָס דאָזיקע ווערק געשריבן אין 1984, ווי דער ערשטער און איינע פון די בעסטע בײַשפּילן פון דעם 20סטן יאָרהונדערטס "נײַע פאָלקלאָר-כוואַליע", וואָס האָט פאַקשיט זיך אַנטוויקלט ערשט אין די זעכציקער יאָרן.

* * *

פון ייִדישער פאָלקס-פּאָעזיע איז אַ מערקווירדיקע ראַיה פאַר דער קאָמפּלעקסקייט און צווייטײַטישקייט סײַ פון דער קולטור אין וועלכער דער קאָמפּאזיטאָר האָט געלעבט און געשאַפן און סײַ פון זײַן אייגן לעבן. דעם ווערק יחיד-במינודיקייט, זײַן ספּעציעלער אָרט אין דער סאָוועטישער מוזיק, און אפשר אַפילו אין דער וועלטמוזיק, ווערט גאַראַנטירט, לויט מיר, דורך זײַן באַזונדערן סטיל און שפּראַך, דורך דעם געמיש אין אים פון קלאָרקייט און באַהאַלטנקייט; אין דעם דאָזיקן געמיש באַשטייט דער אמתער באַטײַט און סימבאָליק פון שאָסטאַקאָוויטשעס אָפּוס. דער גורל פונעם סאָוועטישן מענטש, די קאָמפּליצירטקייט פון סאָוועטישן לעבן האָט שאָסטאַקאָוויטש אויסגעדריקט אין אַ ייִדישן מוזיקאַלישן אידיאָם, וואָס האָט געקענט דינען, צוליב זײַן באַזונדערן סטאַטוס אין דער סאָוועטישער געזעלשאַפט אין דער צײַט ווען ער איז געשאַפן געוואָרן, ווי אַן אידעאַלער אויסדרוק-מיטל פאַר דעם קאָמפּאָזיטאָרס קינסטלערישן און עטישן באַוווסטזײַן.

באַטראַכטן דאָ נאָר איין בײַשפּיל פונעם ליד נר׳ 1, פאַרגלײַכנדיק דעם ייִדישן טעקסט מיטן רוסישן:

אוי, ײנגל אין גריבל! אין גריבל!
אוי, משהלע, אין גריבל, אוי!

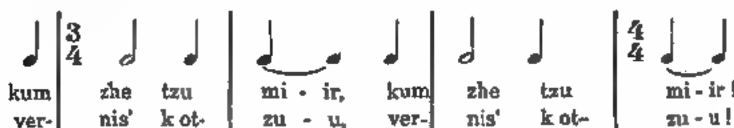
אוי, מאַל׳טשיק וו מאָגילע
וו מאָגילע משהלע, וו מאָגילע

די איבערזעצונג קען ניט איבערגעבן די אמתע אַטמאָספער פון צרות, לײַדן און פאַרפאַלנקייט, וואָס דרינגט אַרויס פון "ײנגל אין גריבל". דאָס פעלן פון דעם טיפּישן ייִדישן דימינוטיוו אַליין נעמט אַוועק דעם ספּעציעלן רײַכן באַטײַט פונעם זאַץ. ס׳איז גאַנץ קלאָר, אַז "גריבל" איז ניט קיין "מאָגילאַ" (קבר), נאָר גיכער אַ גרוב, אָדער אַפילו אַ גרוב געגראָבן מיט די הענט. דעם פּאָלי-סעמאַנטישער ייִדישער "אוי" קען מען אין גאַנצן ניט איבערזעצן און ווען מען באַניצט זיך מיט אים אין אַן אַנדער שפּראַך קלינגט ער פּשוט דזוקדיק. דאָס פילט מען טאַקע זייער גוט, למשל, אינעם ליד נר׳ 11, ווו מיר הערן אין דעם לעצטן "גליק"-ליד:

אוי, זוועזדאַ גאָריט נאַד נאַשעי גאָלאָוואָי, אוי!
(אוי, דער שטערן ברענט איבער אונדזערע קעפּ, אוי!)

ס׳איז פּאַקטיש אוממעגלעך איבערצוזעצן דאָס ייִדישע וואָרט "זונעניו" ("סינאָק" אויף רוסיש), ווו דער דימינוטיוו-סופיקס מיינט ניט בלויז אַ קלײנעם זון נאָר אויך "מײַן זון". "מײַן איינציקער" אאז״וו (ליד נר׳ 3).

דער ייִדישער טעקסט פּאַסט זיך אָפּט אַ סך גלעטער צו דער מוזיק ווי דער רוסישער, ווי צום בײַשפּיל אינעם ליד נר׳ 6 מיטן "זיפץ" אויף "מי - יר":



די אַדאַפּטאַציע פון די אויטענטישע ייִדישע טעקסטן האָט געפאָדערט בלויז קליינע ענדערונגען אינעם מקור.[18] דער דאָזיקער בײַשפּיל פון אַדאַפּטאַציע, וואָס מיר ברענגען אויף די ז׳ סג-59, באַווײַזט דעם פּאָטענציאַל פון שאָסטאַקאָוויטשעס אָריגינעלע טעקסטן און קען דערמעגלעכן אַ נײַע, אַ מער אויטענטישע איטערפּרעטאַציע פון זײַן ווערק.[19] דאָס ווערק, אויסגעפירט אָפּט אין זײַן אָרקעסטראַלער ווערסיע מיט אַ סימפאָנישער אָרקעסטער און מיט דער פּאָמפּעזקייט

העכסטן פונקט פון דער טראַגעדיע, אינעם מאָמענט פון דעם אידעאָלאָגישן אײַנבראָך, קלינגט דער מאָטיוו צוזאַמען מיט די ווערטער ״צירעלע פייגל, קום זשע צו מיר״ נאָך דעם ווי מע האָט געהערט די געשמדטע טאָכטער שרײַען ״טרײַב אַרויס דעם ייִד״. כאָטש די גרונט-סטרוקטור פונעם לייטמאָטיוו איז אָפּגעגעהיט קומט דאָ פאָר אין אים אַ ראַדיקאַלע טראַנספאָרמאַציע און דורך דעם אַנטפּלעקט זיך דער אײַנבראָך פון דער טראַדיציע.

נאָך דעם קולמיניר-פונקט אין ליד נר׳ 6 באַווײַזט זיך דער לייטמאָטיוו ניט אין די צוויי קומעדיקע לידער. דער גײַסטיקער חורבן קען ניט זײַן גרעסער; בלויז דאָס פיזישע ווײלזײַן קען זיך פאַרערגערן. און דאָס געשעט טאַקע אין די לידער נר׳ 7 און 8. מיטן ליד נר׳ 9 פאַרלירט דער מאָטיוו אויך זײַן עטנישן כאַראַקטער.

די טראַנספאָרמאַציע, אָדער בעסער געזאָגט, די צעשטערונג פון אַ גײַסטיקער וועלט איז אויסגעפירט געוואָרן.

* * *

ס׳איז ניטאָ קיין ספק בנוגע דעם ייִדישן כאַראַקטער פון דעם וואָקאַלן ציקל, אָפּ. 79. דער טעקסט איז ריינע ייִדישע פאָלקס-פּאָעזיע, די מוזיק איז באַזירט אויף טראַדיציאָנעלע ייִדישע פאָלקס-עלעמענטן. בעת שאָסטאַקאָוויטש האָט געהאַלטן אין שרײַבן דאָס ווערק האָט ער אויסגעוויזן אַ ספּעציעלן אינטערעס פאַר דעם אויטענטישן קלאַנג פון די ייִדישע טעקסטן. מאַקסים שאָסטאַקאָוויטש, דיריגענט און זון פונעם קאָמפּאָזיטאָר, האָט יאָרן שפּעטער באַשטעטיקט, אַז ס׳איז געווען זײַן טאַטנס ווונטש ״מען זאָל זינגען אין זײַן אָפּוס 79 די אָריגינעלע ייִדישע לידער״, און אַז שאָסטאַקאָוויטש האָט זייער שטאַרק געהאַלטן פון דעם אויטענטישן ייִדישן אידיאָם.[17]

אין די יאָרן 1980–1982, בעת איך האָב דורכגעפירט מײַן פאָרשונג וועגן די ייִדישע עלעמענטן אין דמיטרי שאָסטאַקאָוויטשעס מוזיק, האָב איך אַנטדעקט אַלע אָריגינעלע טעקסטן, וואָס ווערן געניצט אין אָפּוס 79. ס׳איז מיר געוואָרן באַלד קלאָר, אַז די ייִדישע טעקסטן וואָלטן זיך זייער פײַן געפּאַסט צו שאָסטאַקאָוויטשעס מוזיק און, דער עיקר, אַז זיי וואָלטן דערמעגלעכט אויפצונעמען שאָסטאַקאָוויטשעס ״ייִדישע מוזיק״ טאַקע אינעם ריינעם, אידיאָמאַטישן ליכט פון פאָלקסקונסט.

דער ייִדישער אידיאָם, ווי יעדע אומגאַנגשפּראַך, האָט זײַן אייגענעם טעם. די אויסדרוקן וואָס לאָזן זיך ניט איבערזעצן, דער ווערטער-אוצר און די קלאַנגען פון ייִדיש זענען באַלאָדן מיט זייער אַ גרויסן סעמאַנטישן עשירות. די אונטערשיידן צווישן דעם אָריגינאַל און דער רוסישער איבערזעצונג זענען קלאָר. לאָמיר

אַ רויִקע טאָג-טעגלעכע עצה ענדיקט זיך ווי אַ צעפּיבערט געמורמלט וואָרענונג (נר׳ 5). דער מין ענדערונג פעלט נאָר אין די לעצטע דרײַ לידער, אין וועלכע די שטימונג איז אַ קאָנסטאַנטער און אָן איינטײַטשיקער.

דורכויס דעם ציקל ווערן ברייט גענוצט ריטמישע פורעמס און אַרטיקולאַציע-פאָרמלען כאַראַקטעריסטיש פאַר דער יידישער פאָלקסמוזיק. מען געפינט אין אַלע עלף לידער אונטערצעטיילונגען פון דעם שטאַרקן טאַקט, סינקאָפּן און דעם ״יאַמבישן פרים״. אַ סך ריטמישע סטרוקטורן זענען אין אָפּוס 79 אידענטיש צו די וואָס זענען פאַראַן אין פאָלקס-מעלאָדיעס (צום בײַשפּיל, אין ליד נר׳ 7 געפינט מען די מעלאָדיע פונעם פאָלקסליד ״אַ גוטן אָוונט ברײַנע״[16]). אין אַכט לידער האָט זיך שאָסטאַקאָוויטש באַניצט מיט דער טיפּישער קלעזמערישער ״אום-פּאַ״–באַגלייטונג אויף אַ פּעדאַל-באַס.

שאָסטאַקאָוויטשעס באַניץ מיט די מאָדוסן איז דער צום מערסטן קאָמפּלעקסער שטריך פון זײַן מוזיק. די בלערליי אויספאָרשונגען פון זײַן מעלאָדיש-האַרמאָנישן סיסטעם האָבן געפירט צו אַ ריי מעגלעכע אינטערפּרעטאַציעס: פון דעם רעלאַטיוו קאָנוועגציאָנעלן מאַזשאָר-מינאָר-צוגאַנג, ביז די וואָס כאַטאָגען די מערבֿדיקע און מזרחדיקע פאָלקסוואָרצלען פון זײַן שטאַרק אינדיווידועלן מאָדאַלישן סטיל. מיר האַלטן, אַז מען דאַרף ניט באַנעמען דעם מעלאָדיש-האַרמאָנישן סיסטעם פון אָפּוס 79 ווי אַ מאַזשאָר-מינאָר-סיסטעם, נאָר ווי אַ ספּעציעלן מאָדאַלן סיסטעם כאַראַקטעריזירט דורך אַ שטאַרקער קרובֿהשאַפט צום יידישן שטייגער (אַ מאָדאַלע קייט אין דער טראַדיציאָנעלער ייִדישער מוזיק).

דער לייטמאָטיוו איז איינער פון די בולטסטע סטרוקטוראַלע מיטלען גענוצט אין אָפּוס 79 און זײַן באַטײַט אין דעם פאַל איז זיכער ניט בלויז אַ מוזיקאַלישער. כאָטש די גרונט-סטרוקטור פון דעם מאָטיוו בלײַבט מער ווייניקער אַ קאָנסטאַנטע און דאָמינירט דעם גאַנצן ציקל, חזרט זיך אָבער דער מאָטיוו ניט איבער צוויי מאָל אין דער זעלביקער פאָרעם. פונדעסטוועגן ווערט זײַן אידענטיטעט ווי אַ מאָטיוו פאַרזיכערט דורך דעם באַניץ מיט ייִדישע מאָדאַלע און ריטמישע-מעלאָדישע שטריכן.

דער לייטמאָטיוו באַווײַזט זיך אין זײַן פולסטער פאָרעם אינעם ליד נר׳ 3 – דאָס סיביר-ליד – וואָס אין אים, דאַכט זיך, פאַרקערפּערט זיך צום בולטסטן די אידעע פונעם ציקל. דער גאַנצער מאָטיוו חזרט זיך דאָ איבער פיר מאָל און די מעלאָדישע טעמע פונעם ליד אַליין איז אַ וואַריאַציע פונעם מאָטיוו (אָדער להיפּוך). אין די לידער נר׳ 2, 4, און 5 געפינט מען בלויז פראַגמענטן, און דער מאָטיוו איז בכלל ניט פאַראַן אין די לידער נר׳ 1, 7, און 8. דער מאָטיוו באַווײַזט זיך דאָס לעצטע מאָל אינעם ערשטן און עיקר-טייל פונעם ציקל (נר׳ 1–8) אינעם ליד נר׳ 6. דאָ, אויף דעם

דאָס ליד נר׳ 2 איז אַ ווערסיע פונעם פֿאָלקסליד ״ס׳לויפֿן, ס׳יאָגן״, וואָס געפֿינט זיך אין סעקולעצעס זאַמלונג און, פֿראַגמענטאַריש, אין אַ זאַמלונג צונויפֿגעשטעלט דורך מ. בערעגאָווסקי און א. פֿעפֿער.[11] ס׳איז אינטערעסאַנט צו באַמערקן, אַז אינעם אָריגינעלן טעקסט אין סעקולעצעס זאַמלונג שטייט: ״ס׳לויפֿן, ס׳יאָגן שוואַרצע וואָלקן, / ס׳פֿייפֿט און ס׳ברומט דער ווינט; / פֿון דער ווײַטן שיקט דײַן טאַטע / דיר אַ גרוס, מײַן קינד! / נאָר דער ווינט – ער ברענגט אונדז גרוסן / פֿון דעם קאַלטן לאַנד: / ...ער (דער טאַטע) גראָבט אַלץ טיפֿער, טיפֿער, / ... פֿאַר׳ן שקר / גראָבט ער קברים אויס״. צי איז דער דאָזיקער טעקסט געווען אומבאַקאַנט שאָסטאַקאָוויטשן; צי איז עס בלויז אַ צופֿאַל, וואָס ער האָט אויסגעקליבן דווקא אַ מעלאָדיע וואָס איז פֿאַרבונדן מיט דער טעמע סיביר? (זע בײַשפּיל נר׳ 2 אין העברעישן טייל, ז׳ ל)

דאָס ליד נר׳ 5 איז אַ ווערסיע פֿון אַ יידישן ״פֿריילעכס״, פֿאַרשריבן אין 1935 דורך בערעגאָווסקין פֿון אַ מוזיקער פֿונעם מאָסקווער יידישן טעאַטער.[12] אַן ענלעכער פֿראַגמענט געפֿינט זיך אין מיכאַיל גנעסינס סימפֿאָנישער סוויטע ״דער יידישער אָרקעסטער אויף דעם באַל פֿון דעם שטאָט-באַליף״ (1926), אַ קלאַסיש ווערק פֿון דער סאָוועטישער יידישער מוזיק, ווײַט באַקאַנט צווישן די מאָסקווער מוזיקערס (זע בײַשפּיל נר׳ 3 אין העברעישן טייל, ז׳ ל)

מיט דער מעלאָדיע פֿון דעם פֿאָלקסליד ״אוי, אַברהם״, וואָס מען קען זי באַטראַכטן ווי אַן ערשטיקן פּראָטאָטיפּ פֿון שאָסטאַקאָוויטשעס ליד נר׳ 4, האָבן מיר אַן אַנדער בײַשפּיל.[13] די אַראָפּגייענדיקע קוואַרטע מי-סי איז דער סקעלעט פֿון ביידע מעלאָדיעס. דער חסידישער ניגון פֿון אידעלסאָנס אַנטאָלאָגיע איז זעייער נאָענט צו שאָסטאַקאָוויטשעס ליד.[14]

מע דערגייט די ייִדישע מקורים פֿון אָפּוס 79 ניט נאָר דורך מוזיקאַלישע פּאַראַלעלן. ס׳רוב לידער זענען געשריבן אין זשאַנערן וואָס זענען ספּעציפֿיש פֿאַר דער ייִדישער פֿאָלקסמוזיק: קינה (נר׳ 1 און 8), וויגליד (נר׳ 2 און 3), פֿריילעכס (נר׳ 4 און 7) און זשאַנער-סצענע (נר׳ 5 און 6). די לירישע לידער (נר׳ 9 און 10) און די מאַרש-פּאַראָדיע (נר׳ 11), וואָס האָבן ניט קיין עטנישן זשאַנער-כאַראַקטערע, געהערן צו דער גרופּע פֿון די ״גליק״–לידער, און דערמיט באַווײַזט זיך ווידער זייער מהותדיקע אַנדערשקייט.

דאַכט זיך, אַז דער כאַראַקטעריסטישסטער שטריך פֿון דער מזרח-אייראָפּעיִשער פֿאָלקסמוזיק איז איר נייגונג צו ״עקסטראַפּאָלאַציע פֿון שטימונג״.[15] דער דאָזיקער ספּעציעלער שטריך קומט צום אויסדרוק אין פֿאַרשיידענע אופֿנים אין אָפּוס 79: אַ פּשוטער, פֿריילעכער טאַנץ-מאָטיוו אַנטוויקלט זיך אין אַן עקסטאַטישן, זיך-איבערחזרנדיקן אויטאָמאַטיזם (נר׳ 4 און 7), אַ לירישע, מעלאַנכאָלישע טעמע פֿאַרוואַנדלט זיך אין טראַגישער מוזיק אויף דער גרענעץ פֿון קאַטאַרזיס (נר׳ 1 און 8);

דאַרגאָמיזשקי-מוסאָרגסקי-צוגאַנג צום באַאַרבעטן טעקסטן אין דער קינסטלערישער מוזיק און פון דער אַלטער קאַנטילאַציע-טראַדיציע פון דער ייִדישער תּפֿילה.

די לידער 1, 2, 3, 4, 5, 6 און 8 פון שאָסטאַקאָוויטשעס אָפּוס 79 באַניצן זיך אַלע מיט "מוזיקאַליזירטע רייד". כאָטש די מוסאָרגסקישע שטריכן אין שאָסטאַקאָוויטשעס מוזיק זענען אין אַלגעמיין גוט באַקאַנט, דאַרף מען באַמערקן, אַז זײַן "מוסאָרגסקיזם" איז פון אַ ספּעציעלן באַטײַט פאַר זײַן "ייִדישן סטיל". מוסאָרגסקי האָט געשריבן, אַז זיין אינטערעס פאַר "מוזיקאַלער דעקלאַמאַציע" קומט "פון דער איבערצײַיגונג אַז מענטשלעכע רייד איז שטאַרק קאָנטראָלירט דורך מוזיקאַלישע געזעצן" און אַז ער מיינט אַז "דאָס שליחות פון דער מוזיק-קונסט איז איבערצוגעבן מיט מוזיקאַלישע קלאַנגען ניט נאָר די ניואַסן פון די עמאָציעס, נאָר, דער עיקר, די ניואַנסן פון מענטשלעכע רייד".[8] דאָברושין, רעדנדיק וועגן דעם ייִדישן מזרח-אייראָפּעיִשן פֿאָלקסליד, שרײַבט אַז, "איינער פון די בולטסטע שטריכן פונעם פֿאָלקסליד [איז] די גרונט-פֿאַרבינדונג מיט דער גערעדטער שפּראַך, מיט דעם ריידשטייגער פון די ייִדישע מאַסן".[9] אַזוי אַרום געפינען מיר אין שאָסטאַקאָוויטשעס מוזיק אַן אינטערעסאַנטער פֿאַל פון צונויפטרעף צווישן פּרינציפּן וואָס הערשן אין דער רוסישער קונסטמוזיק און די טראַדיציאָנעלע שטריכן פון דער ייִדישער פֿאָלקסקונסט.

דער זשאַנער-סצענע-כאַראַקטער און מעשה-כאַראַקטער ("זשאַנראָוואָזט", "סיוזשעטנאָסט" אויף רוסיש) אין פון ייִדישער פֿאָלקס-פּאָעזיע שילדערן אויך דעם צונויפטרעף פון דער רוסישער קלאַסישער טראַדיציע און פון דער ייִדישער פֿאָלקס-טראַדיציע.

מוסאָרגסקיס "פֿאָלקס-סצענעס" ("נאַראָדניע קאַרטינקי") באַהאַנדלען, דער עיקר, דעם גורל פון דעם "קליינעם מענטש" אָדער פון דעם "פּשוטן מענטש", וואָס איז געוועזן אַ היימישע פיגור אין דער רוסישער ליטעראַטור און קונסט זינט גאָגאָלן. אינעם טאָג-טעגלעכן לעבן פונעם "קליינעם מענטש" איז דער קאָמיזם צונויפגעוועבט מיט טראַגיק, כאָטש דער צווייטער עלעמענט האָט אפשר די איבערהאַנט. מען געפינט די מיניאַטור זשאַנער-סצענע אויך אינעם ייִדישן פֿאָלקסליד, געשעפּט אין אַ גרויסער מאָס פונעם ייִדישן פֿאָלקס-טעאַטער (דער פּורים-שפּיל) און, דער עיקר, פונעם ברחנס קונסט. "דאָס ייִדישע פֿאָלקסליד האָט תּמיד אַ נייגונג צו אַ זשאַנער-סצענע, צו אַ מעשׂה" שרײַבט דאָברושין.[10]

ביז הײַנט האָט מען באַמערקט נאָר ייִדישע פֿאָלקס-פּאָעזיע אין שאָסטאַקאָווייטשעס אָפּוס 79. דער קאָמפּאָזיטאָר האָט אָבער זיך באַניצט אויך מיט ייִדישע פֿאָלקס-מעלאָדיעס, וואָס ער האָט זיי נאַטירלעך געענדערט לויט זײַנע קינסטלערישע באַדערפענישן. לאָמיר דערמאָנען דאָ בלויז עטלעכע בײַשפּילן.

פֿאַרמעלע שטריכן. די ערשטע גרופּע (לידער נר׳ 1–8) שטעלן פֿאָר שטייגער-סצענעס, בעת די צווייטע (לידער נר׳ 9–11) ברענגען דעקלאַראַציעס און לאָזונגען; אין דער ערשטער גרופּע זענען די טעקסטן באַזירט אויף פֿאָלקלאָר-עלעמענטן און באַניצן זיך מיט פֿאָלקסשפּראַך, בעת אין דער צווייטער גרופּע פֿאַרמאָגן זיי שטריכן פֿונעם קונסטליד און באַניצן זיך מיטן ווערטער-אוצר פֿון די סאָוועטישע מאַסן-לידער; אין דער ערשטער גרופּע געפֿינט מען די דיאַלאָג-פֿאָרעם וואָס כאַראַקטעריזירט די פּאָעטיק פֿונעם ייִדישן פֿאָלקסליד, מיט איר רײַכן באַניץ מיט "רייד-אינטאָנאַציעס", בעת אין דער צווייטער קומט צום אויסדרוק דער קאָנווענציאָנעלער מעלאָדישער גאַנג פֿון די סאָוועטישע מאַסן-לידער געמישט מיטן רוסישן קונסטליד. אָט די אַלע אונטערשיידן שאַפֿן דעם אײַנדרוק, אַז די צוויי גרופּעס לידער זענען אומאָפּהענגיק, און אַפֿילו פֿרעמד איינע דער צווייטער.

כּמעט אַלע לידער פֿונעם ציקל ניצן אויס די עליפּטישע און קאָנאָטאַטיווע שפּראַך, וואָס כאַראַקטעריזירט די ייִדישע פֿאָלקס-פּאָעזיע, כּדי צו סוגערירן האַלב-באַהאַלטענע באַטײַטן. דאָברושין, איינער פֿון די בעסטע קענערס פֿונעם ייִדישן פֿאָלקסליד און דער רעדאַקטאָר פֿון *ייִדישע פֿאָלקס-לידער*, שרײַבט וועגן דעם ענין:

> דאָ (אין די ייִדישע פֿאָלקסלידער) פֿאַרוואַנדלט זיך אָפֿט די קאָנקרעטקייט און די פּינקטלעכקייט אין צוריקגעהאַלטנקייט. ווען צווי מענטשן רעדן וועגן ענינים וואָס זענען זיי ביידע גוט באַקאַנט, קענען זיי רעדן מיט רמזים... אינעם ייִדישן פֿאָלקסליד געפֿינט מען זייער אָפֿט זאַצן און פֿערזן פֿון דעם מין, געבויט אויף רמזים.[7]

די דאָזיקע רמזים האָבן אַ קאָנקרעטן באַטײַט נאָר פֿאַר מבֿינים, און אינעם פֿאַל פֿון שאָסטאַקאָוויטשעס ציקל, פֿאַר די וואָס זיי איז באַקאַנט דער ספּעציעלער סאָציאַלער און קינסטלערישער קלימאַט. צום בײַשפּיל, דער אומדירעקטער רמז צו די מיליאָנען פֿאַרשיקטע קיין סיביר דורך דעם סטאַלין-רעזשים איז גאַנץ קלאָר אינעם דריטן ליד, כאָטש דער טעקסט אַליין רעדט וועגן געשעענישן פֿון 1905.

דאָס דריטע ליד פֿאַרבינדט זיך אויך מיטן פֿערטן ליד דורך זײַן איבערחזרנדיקן ייאוש-געשריי: "אוי, אַבֿרהם, איך קען אָן דיר ניט זײַן! / איך אָן דיר, דו אָן מיר, / קענען ניט ביידע זײַן!" די דראַמאַטישע סיטואַציע געשילדערט דאָ איז אָן אַ ספֿק אַ רעזולטאַט פֿון דער פֿאַרשיקונג דערמאָנט אינעם דריטן ליד.

אַן אַנדער אַספּעקט פֿונעם ייִדישן פֿאָלקסליד אין פֿון ייִדישער פֿאָלקס-פּאָעזיע איז דער באַניץ מיט "מוזיקאַליזירטע רייד", אַ מין רעציטאַטיוו מיט רייד-אינטאָנאַציעס. דער דאָזיקער באַניץ שטאַמט פֿון צוויי גאָר פֿאַרשיידענע מקורים: פֿון דעם

(אָדער אַ גיסעלע אאז״ו), כּדי צו מאַכן שטאַרק דאָס קעפּעלע (דאָס פּיסעלע אאז״ו).

3. אַ וויגליד וועגן אַ פאַרשיקטן טאַטן: שלאָף ליו-ליו, דען טאַטע איז אין סיביר, מײַנע צרות זענען גרויס, זאָגט די מאַמע.

4. צעשיידונג מיט דעם געליבטן; דער רעפרען ״אוי, אברהם, איך קען אָן דיר ניט זײַן!״ ווערט באַגלייט מיט זכרונות וועגן די ערשטע כאַגעגענישן פון די געליבטע.

5. ״ הער זשע, כאַסיע! ...מיט קיינעם טאָר מען ניט גיין!״ ״אַז דו וועסט גיין ... וועסט וויינען ...״

6. צירעלע, דעם קרעטשמערס טאָכטער, האָט זיך געשמדט; דער פאַרצווייפלטער טאַטע לייגט פאָר קליידער, צירונג און אַפילו אַ שיינעם יונגמאַן; צירעלע אָבער רופט דעם פּריסטאַוו, וואָס זי וויל אים פאַר אַ מאַן, און הייסט אים אַרויסטרײַבן דעם אַלטן ייִד, דעם טאַטן.

7. אַ טאַנץ-רעפרען ״האָפּ, האָפּ״ באַגלייט דורך דער באַשרײַבונג פון אַ קינד אין אַ וויגל ״נאַקעט, גאָר אָן ווינדעלעך״.

8. אַ ליד וועגן ביטערער אָרעמקייט: מײַן שיינדל ליגט אין בעט מיטן קינד, אין שטוב איז ניטאָ קיין פײַער און דער ווינט בלאָזט; ״אוי שרײַט זשע, ... קינדער, דער ווינטער, ער איז ווידער דאָ!״

9. פריִער איז מײַן ניגון געווען וועגן צרות און לײַדן און די פעלדער פלעגן ניט גרינען פאַר מיר; איצט איז דער קאָלווירט מײַן היים און איך בין גליקלעך.

10. אַ פאַסטעכער-ליד: איך שפּיל אויף מײַן פײַפל און פריי זיך מיט מײַן לאַגער; ״זאָלסט ניט מער יאָמערן פײַפל״; איך בין גליקלעך און דו דאַרפסט שפּילן פריילעכער.

11. דעם אַלטן שוסטערס ווײַב גייט אין טעאַטער מיט איר מאַן; זי דערמאָנט זיך די אַלע פײַנע זאַכן וואָס האָט איר געגעבן דער סאָוועט-וולאַסט און וויל דערציילן אַלעמען וועגן איר גליק; דער שטערן ברענט איבער אונדזערע קעפּ און ״די זין, אוי די זין, דוקטווירים זענען זיין!״

די דרײַ ״גליק״–לידער צוזאַמענגעשטעלט בײַם סוף פונעם ציקל אונטערשיידן זיך קלאָר פונעם עיקר-טייל פונעם ווערק. מען גייט אַריבער פלוצעם פון טעקסטן וואָס רעדן וועגן אָרעמקייט און צרות צו טעקסטן אָנגעפילט מיט אָפּטימיזם, בעת אין דאָברושינס זאַמלונג ייִדישע פאָלקס-לידער געפינט מען אַ ריי טעקסטן וועגן אַרבעט, קאַמף און מלחמה, ווי אַ בריק אַריבערצוגיין פון די ״טראַגישע״ צו די ״גליקלעכע״ לידער. די צוויי גרופּעס אונטערשיידן זיך אויך דורך באַזונדערע טעמאַטישע און

אָבער פון דעצעמבער 1948 ביז פעברואַר 1949, בלויז עטלעכע חדשים נאָך דער היימישער אויספירונג, האָט זיך דער מצב דראַסטיש געענדערט. אַ סך ייִדישע אינטעלעקטואַלן, צווישן זיי אויך די צונויפשטעלערס פון די ייִדישע פאָלקס-לידער, דאָברושין און יודיצקי, זענען אַרעסטירט געוואָרן; מען האָט זיך באַציט מיט חשד צו דער גאַנצער ייִדישער קולטורעלער עליטע און מען האָט פאַרמאַכט די קולטורעלע אינסטיטוציעס; ערשטראַנגיקע און, דער עיקר, ייִדישע מוזיקאָלאָגן האָט מען באַשולדיקט, בעת אַ זיצונג פונעם קאָמפּאָזיטאָרן-פאַראיין און אין דער פּרעסע, אין "אַנטי-פּאַטריאָטישע-טעטיקייטן" און אין "קאָסמאָפּאָליטישע טעותים".

דאָס הייסט, אַז דעמאָלט איז שוין ניט געווען קיין שום שאַנס מען זאָל קענען אויספירן עפנטלעך אַ ייִדיש ווערק, אַפילו ווען זײַן מוזיקאַלישער סטיל האָט פאַרענטפערט די אָפיציעלע פאָדערונגען. פון ייִדישער פאָלקס-פּאָעזיע, וואָס איז געמיינט און קאָמפּאָנירט געוואָרן ווי אַן אויסדרוק פון מענטשלעכן ייִאוש, איז איבער נאָכט פאַרוואַנדלט געוואָרן אין אַ ווערק פּאָטענציעל אָנגעלאָדן מיט אַ ברייט-נאַציאָנאַלן באַטײַט. דאָס איז אַ מערקווירדיקער פאַל פון אַ פּלוצעמדיקן בײַט אינעם ווערט און באַטײַט פון אַ קינסטלעריש ווערק צוליב באַדינגונגען, וואָס זענען אַנשטאַנען נאָך זײַן שאַפן און אומאָפּהענגיק פונעם שאַפער.

ערשט יאָרן שפּעטער איז פון ייִדישער פאָלקס-פּאָעזיע געוואָרן אַן אָרגאַנישער באַשטאַנדטייל פון דער סאָוועטישער מוזיק.

* * *

די עלף לידער פון אָפּוס 79 קען מען קלאָר צעטיילן אין צוויי גרופּעס: די ערשטע אַכט, וואָס מען קען זיי אָנרופן די טראַגישע לידער, קאָמפּאָנירט אין אויגוסט 1948, און די דרײַ "גליק"-לידער, וואָס דער קאָמפּאָזיטאָר האָט זיי צוגעגעבן אין אָקטאָבער, נאָך דעם היימישן אויספיר.

פון ייִדישער פאָלקס-פּאָעזיע
רעזומען

1. אַ פראנע-און-ענטפער-ליד, דערציילט וועגן משהלען, אַן עופעלע וואָס איז געבוירן, ווערט געוויגט אין אַ וויגל, גענערט מיט ברויט און ציבעלע און באַגראָבן אין אַ קליינעם גריבעלע.
2. אַ וויגליד; דער טאַטע וועט פאָרן אין דאָרף או ברענגען אונדז אַן עפּעלע

וואָקאַלישן ציקל.

דער ציקל פֿון ייִדישער פֿאָלקס-פּאָעזיע איז אַ בײַשפּיל פֿון סטיליזירטער אורבאַנישער פֿאָלקסקונסט. די טעקסטן זענען אויטענטישע פֿאָלקסלידער און דערפֿאַר, לויט די סאָוועטישע עסטעטישע נאָרמעס, וואָלטן זיי געדאַרפֿט אָפּגעשאַצט ווערן ווי דער בעסטער רוי-מאַטעריאַל פֿאַר אַ מוזיקאַלישער באַאַרבעטונג. די מוזיק פֿאַרמאָגט אַלע עיקר-שטריכן פֿון דעם פֿאָלקסטימלעכן זשאַנער: די קופּלעט-פֿאָרעם, די איבערהאַנט פֿון פּשוטע מעלאָדישע ליניעס און די באַגלייטונג פֿון א טיפּישן פֿאָלקס-כאַראַקטער. דאָס איז געווען גענוי דער מין מוזיק וואָס האָט געפֿאָדערט די רעזאָלוציע פֿון פֿעברואַר 1948 – "דעמאָקראַטיש", "מעלאָדיש" און "פֿאַרשטענדלעך פֿאַרן פֿאָלק" – ווי עס האָבן טאַקע אָנגעוויזן אַ רייִ סאָוועטישע מוזיקאָלאָגן. טאָ פֿאַר וואָס זאָל דער קאָמפּאָזיטאָר געפֿינען פֿאַר נייטיק צוריקצוהאַלטן אַ ווערק וואָס פֿאַרענטפֿערט אַלע פֿאָדערונגען פֿון דער פּאַרטיי-רעזאָלוציע?

עס דאַכט זיך, אַז בײַם פֿאַרענדיקן דאָס ווערק אין 1948 האָט שאָסטאַקאָוויטש ניט געוואָלט אָפּלייגן די עפֿנטלעכע אויספֿירונג. נעמענדיק אין באַטראַכט דעם פּאָליטישן קלימאַט אין 1948 איז די היימישע אויספֿירונג אַליין, אין סעפּטעמבער, געווען פֿאַרבונדן מיט סכּנות. פֿון דער צווייטער זײַט, האָט ער קיינעם ניט דערציילט וועגן דעם קאָנצערט אָדער דעם קוואַרטעט, ווײַל זײַן כּוונה איז מסתּמא געווען פֿון אָנהייב אָן צו באַהאַלטן זייער עקזיסטענץ. אין האַרבסט 1948 האָט זיך שוין די אויפֿטרייסלונג פֿון די פֿעברואַר געשעענישן אַ ביסל אײַנגעשטילט. שאָסטאַקאָוויטש האָט אפֿשר געמיינט דעמאָלט, אַז ער קען יאָ לאָזן אויספֿירן עפֿנטלעך זײַן ווערק. די דאָזיקע סבֿרא וואָלט אונדז געהאָלפֿן צו פֿאַרשטיין דעם אויסקלײַב פֿון די טעקסטן, די פֿאָלקסטימלעכקייט פֿונעם מוזיקאַלישן אידיאָם, און דאָס צוגעבן אין אָקטאָבער די לידער מיט אַ פּראָפּאַגאַנדיסטישן כאַראַקטער, וואָס מיט זיי ענדיקט זיך דער ציקל. אין דער צײַט האָט די סכּנה שוין געלויערט איבער דער סאָוועטישער ייִדישער קולטור, אָבער מען האָט אויף איר נאָך ניט אַרויפֿגעלייגט קיין חרם. נאָך אין יאַנואַר 1949 האָט שאָסטאַקאָוויטש געשריבן זײַן פֿרײַנד, דעם באַקאַנטן קאָמפּאָזיטאָר קאַראַ קאַראַיעוו:

> טײַערער קאָריק! אַ דאַנק פֿאַר דײַן בריוו. איך בין נישט אַזוי געזונט... איך האָב נאָך ניט פֿאָרגעשטעלט מײַנע ייִדישע לידער. איך וועל דאָס טאָן אין צען טעג אַרום. אַזוי ווי דו פֿאַראינטערעסירסט זיך מיט זייער גורל, וועל איך דיר שרײַבן מער וועגן דעם ענין...[6]

ליד נר׳ 6

פאָלקסטעקסט

עליע דער שענקער
זיצט אין כאַלאַט
די טאָכטער זײַנע,
זי האָט זיך געשמדט.

שאָסטאַקאָוויטש
[איבערגעזעצט פון רוסיש]

עליא פון די שמאַטעס
האָט אָנגעטאָן זײַן כאַלאַט
מע זאָגט, זײַן טאָכטער איז אַנטלאָפן
מיט דעם פריסטאַוו.

פון גרויסן באַטייט זענען די ענדערונגען וואָס שאָסטאַקאָוויטש האָט אַרײַנגעבראַכט אין דער אָרקעסטראַלער ווערסיע, וואָס דורך זיי האָט ער פּאַקטיש רעסטאַווּרירט די אָריגינעלע טעקסטן לויט דער אויסגאַבע יעווּרעסקיע נאַראָדניע פּיעסני. אין דער אָרקעסטראַלער ווערסיע האָט דער קאָמפּאָזיטאָר זיך אָפּגעזאָגט פון די אויסגעטראַכטע טיטלען וואָס ער דאָט אָנגעגעבן, ער איז צוריק צום אָריגינעלן פאָלקסטעקסט פונעם ערשטן ליד, און ער האָט אויסגעלאָזט די פּאָרזיכטיקע שורות בנוגע דעם צאַר אינעם דריטן ליד. דאָס איז אַ קלאָרער באַווײַז, אַז שאָסטאַקאָוויטש האָט זייער שטאַרק געהאַלטן פון די אויטעטענטישע פאָלקסטעקסטן.

דער קאָמפּאָזיטאָר האָט געלאָזט אויספירן עפנטלעך דעם אָפּוס 79 דאָס ערשטע מאָל ערשט צוויי יאָר נאָך סטאַלינס טויט. די דאָזיקע עפענטלעכע אויספירונג איז פאָרגעקומען דעם 15טן יאַנואַר 1955 אין לענינגראַד. די סאָליסטן זענען געווען נינאַ דאָרליאַק (סאָפּראַן), זאַראַ דאָלוכאַנאָוואַ (אַלט), אַלעקסיי מאַסלעננִיקאָוו (טענאָר), און דער קאָמפּאָזיטאָר בײַ דער פּיאַנע. אין חודש יוני פונעם זעלביקן יאָר איז דער ציקל אַרויסגעגעבן געוואָרן דורך דעם מוזיקאַלישן פאָנד פון פסס״ר (מאָסקווע) אין 3.000 עקזעמפּלאַרן. דעם 9טן פעברואַר 1964, אין די ראַמען פונעם צווייטן פעסטיוואַל פון הײַנטצײַטיקע מוזיק אין גאָרקי, האָט דער קאָמפּאָזיטאָר געלאָזט שפּילן די אָרקעסטראַלע ווערסיע מיט דעם דיריגענט גענאַדי ראָזשדעסטווענסקי.

מע האָט געטענהט, אַז שאָסטאַקאָוויטש האָט אָפּגעלייגט די ערשטע עפנטלעכע אויספירונג פון אָט דער קאָמפּאָזיציע, ווײַל ער האָט ניט געוואָלט פאָרשטעלן אין דער צײַט ווערק מיט אַ ״קאָמפּלעקסן אידיאָם״, און ווײַל זײַן כּוונה איז געווען צו וואַרטן מיט דער פּרעמיערע ביז דער קינסטלערישער קלימאַט וועט זײַן אַ רויקערע.[5] אויב די דאָזיקע סברא לייגט זיך אויפן שׂכל בנוגע דעם קוואַרטעט נר׳ 4 און דעם פידל-קאָנצערט געשריבן אין דער זעלביקער תּקופה, וואָס זענען אויסגעפירט געוואָרן ערשט אין 1953 און אין 1955, קען מען זי אָבער ניט אָננעמען בנוגע דעם

קינסטלערישן באַטײַט און איר ציל איז צו בױען די מיסטישע אַטמאָספער פונעם פאָלקס-נוסח אויף אַ מער ערדישער פאָעזיע; דער פאָלקסטעקסט איז מסתמא ניט געווען גענוג "רעאַליסטיש" פאַרן יאָר 1948:

ליד נר׳ 1

שאָסטאַקאָוויטש [איבערגעזעצט פון רוסיש]	פאָלקסטעקסט
די זון און דער רעגן, דאָס שײַן און דער נעפּל, דער טומאַן איז נידעריק, די לבנה איז פאַרטונקלט געוואָרן	די זון מיט אַ רעגן, די כלה געלעגן, דער חתן געקומען, די כלה אוועקגעשווומען.

די אַנדערע צוויי ענדערונגען האָבן אַ סאָציאַלן באַטײַט. אינעם דריטן ליד האָט שאָסטאַקאָוויטש צוגעגעבן די שורה "דער צאַר האַלט אים אין תּפיסה" נאָך דער שורה אינעם אָריגינאַל "דײַן טאַטע איז אין סיביר" – פּרוּוונדיק דערמיט אַוודאי אויסומײַדן יעדע מעגלעכע פֿאַלשע אינטערפּרעטאַציע. אינעם זעקסטן ליד האָט ער געביטן די שורות: "די טאָכטער זײַנע,/זי האָט זיך געשמדט", מיט די שורות: "די טאָכטער איז אַנטלאָפן/ מיט דעם פּריסטאַוו", און דערמיט געביטן דעם רעליגיעזן באַטײַט אויף אַ וועלטלעכן

ליד נר׳ 3

שאָסטאַקאָוויטש [איבערגעזעצט פון רוסיש]	פאָלקסטעקסט
מײַן קלײנער זון איז דער שענסטער אין דער וועלט אַ ליכט אינעם חושך דײַן פאָטער איז אויף קייטן אין סיביר. דער צאַר האַלט אים אין תּפיסה.	שלאָף מײַן קינד, מײַן קינד, מײַן שיינער שלאָף, מײַן זונעניו! אַ סיבירניק איז דײַן טאַטע, שלאָף, ליו-ליו, ליו-ליו.

אָפּוס 79, בײַ שאָסטאַקאָוויטשן אין דער היים, אויף זײַן געבוירן-טאָג, דעם 25סטן סעפּטעמבער 1948. (ס'איז געווען אַ מנהג אויסצופֿירן נײַע מוזיק אויף זײַנע געבוירן-טאָג-שׂימחות.) בײַ אָט דער געלעגנהייט האָט שאָסטאַקאָוויטש, זיך רײַבנדיק די הענט, פֿאָרגעשטעלט די נאָר וואָס אָנגעשריבענע לידער מיט אָט די ווערטער: "איך האָב דאָ, אַזוי צו זאָגן, עטלעכע נײַע לידער". אויף דער דאָזיקער היימישער אויספֿירונג האָט מען געהערט בלויז די ערשטע אַכט טראַגישע לידער. דער פּרט שטימט מיט דער כראָנאָלאָגיע פֿון דער קאָמפּאָזיציע פֿונעם וואָקאַלישן ציקל, ווי זי איז פֿאָרגעשטעלט אין באַנד 32 פֿון שאָסטאַקאָוויטשעס געזאַמלטע ווערק (מאָסקווע 1982): די ערשטע אַכט לידער פֿון אָפּוס 79 זענען דאַטירט 10–24 אָקטאָבער פֿונעם זעלבן יאָר.

בנוגע די דאַטעס פֿון דער אָרקעסטראַלער ווערסיע פֿון דעם וואָקאַלישן ציקל, באַצייכנט דורך דעם קאָמפּאָזיטאָר ווי אָפּוס 79א, בלײַבן די זאַכן אומקלאָר. פֿאַר דעם דאָזיקן ווערק דערמאָנען אַלע מקורים די יאָרן 1963 אָדער 1964. בלויז אין באַנד 31 פֿון די געזאַמלטע ווערק ווערט אָנגעגעבן ווי אַ דאַטע דער וטער אָקטאָבער 1948. דאָס איז זייער מאָדנע און עס שטעלן זיך אַ ריי פֿראַגעס, וואָס איז שווער צו פֿאַרענטפֿערן. צי האָט שאָסטאַקאָוויטש פֿאַרענדיקט די פּאַרטיטור פֿון דער אָרקעסטראַלער ווערסיע פֿאַרן אָנשרײַבן די מוזיק פֿאַר די לעצטע דרײַ לידער פֿון דער פּיאַנע-ווערסיע? ווי קען דאָס זײַן, אַז ער האָט זיך באַניצט גלײַכצײַטיק מיט פֿאַרשיידענע ווערסיעס פֿון די טעקסטן און טיטלען, ווי מען קען דאָס זען פֿאַרגלײַכנדיק דעם אָפּוס 79 מיט דעם אָפּוס 79a? און פֿאַר וואָס איז די אָרקעסטראַלע ווערסיע קיין מאָל נישט אַויסגעפֿירט געוואָרן פֿאַר דעם יאָר 1964?

די עלף לידער, וואָס שאָסטאַקאָוויטש האָט אויסגעקליבן פֿון דאָברושינס און יודיצקיס רוסישע אויסגאַבע ייִדישע פֿאָלקס-לידער, זענען אַלע איבערזעצונגען פֿון דער אָריגינעלער ייִדישער אויסגאַבע אַרויסגעגעבן דורך די זעלביקע צונויפֿשטעלערס אין 1940.[4]

ס'רוב איבערזעצונגען זענען פּינקטלעכע, אַחוץ אַ פּאָר קליינע ענדערונגען ווי למשל, ס'וואָרט "אײַנזשעניר" וואָס קומט אַנשטאָט "דאָקטוירים" אין דעם עלפֿטן ליד. אין אַלגעמיין האָט זיך שאָסטאַקאָוויטש געהאַלטן בײַם סדר פֿון די לידער אַזוי ווי זיי זענען דערשינען סײַ אין דער ייִדישער און סײַ אין דער רוסישער אויסגאַבע. ער האָט אָבער אָנגעגעבן זײַנע אייגענע טיטלען די אינדיווידועלע לידער. ס'איז שווער צו דערגיין הײַנט פֿאַר וואָס שאָסטאַקאָוויטש האָט בכלל געראַרפּט האָבן די דאָזיקע טיטלען: צי איז עס צוליב מלוכה-צענזור, צי איז עס צוליב אַליין-צענזור?

אין דרײַ פֿאַלן האָט שאָסטאַקאָוויטש געענדערט די אָריגינעלע טעקסטן מיט אַ באַשטימטער כּוונה. עס דאַכט זיך, אַז די ענדערונג אינעם ערשטן ליד האָט אַ

דער ייִדישער עלעמענט געדינט ווי אַ פּערפעקטער אויסדרוק-מיטל און "באַשירעם-מיטל" [2] איבערצוגעבן די "סימבאָלישע ווערטן", וואָס מיט זיי האָט זיך באַנוצט דער קינסטלער, באַוווּסטזיניק אָדער נישט באַוווּסטזיניק.

* * *

דער וואָקאַלער ציקל פֿון ייִדישער פֿאָלקס-פּאָעזיע פֿאַר סאָפּראַן, אַלט, טענאָר און פּיאַנע, אָפּ. 79 איז איינע פֿון שאָסטאַקאָוויטשעס שענסטע און סימבאָליש-רײַכסטע קאָמפּאָזיציעס, אַ מײַסטערווערק פֿון פֿאָלקס-אידיאָם סטיליזאַציע.

דער וואָקאַלער ציקל געהערט צו דעם צווייטן "ייִדישן פּעריאָד" (1948–1952) פֿון שאָסטאַקאָוויטשעס שאַפֿערישער קאַריערע. דאָס יאָר 1948, ווען אָט דער ציקל איז אָנגעשריבן געוואָרן, איז געווען זייער אַ האַרבער פֿאַר דער סאָוועטישער קולטור. במשך דעם יאָר איז שאָסטאַקאָוויטש געווען דער קרבן פֿון אַן אָנפֿלייץ פֿון מסירות. אַ ראַזאָלוציע אָנגענומען דורך דעם צענטראַל-קאָמיטעט דעם 10טן פֿעברואַר 1948 האָט באַשולדיקט שאָסטאַקאָוויטשן און אַנדערע ערשטראַנגיקע קאָמפּאָזיטאָרן אין "פֿאָרמאַליזם" און "אַנטי-פֿאָלקישע" טענדענצן אין זייער מוזיק. דערנאָך, האָט דער אינטערנאַציאָנאַלער קאָמפּאָזיטאָרן-קאָנגרעס דאָמינירט דורך סאָוועטן-פֿאַרבאַנד, וואָס איז פֿאָרגעקומען אין פּראָג פֿון דעם 20סטן ביז דעם 29סטן מײַ 1948, אונטערגעשטיצט די רעזאָלוציע פֿונעם צענטראַל-קאָמיטעט וואָס האָט אָפּגעוואָרפֿן "קאָסמאָפּאָליטיזם" אין מוזיק. די צײַטשריפֿט סאָוועטסקאַיאַ מוזיק האָט אָפּגעדרוקט אין יוני און יולי (נר' 2 און נר' 3) אַן אַרטיקל אין צוויי טײלן פֿונעם קאָמפּאָזיטאָר מאַריאַן קאָוואַל, וווּ שאָסטאַקאָוויטשעס מוזיק איז אָנגערופֿן געוואָרן "ווערטלאָז" און "פֿאַלש".

דער מקור וואָס האָט אינספּירירט שאָסטאַקאָוויטשן איז געווען די זאַמלונג יעווריסקיע נאַראָדניע פּיעסני (ייִדישע פֿאָלקס-לידער) צונויפֿגעשטעלט דורך י. מ. דאָברושין און א. ד. יודיצקי, רעדאַגירט דורך י. מ. סאָקאָלאָוו. דאָס דערלויבעניש צו דרוקן דאָס בוך איז אונטערגעשריבן געוואָרן דעם 19טן מאַרץ 1947.

נאַטאַליאַ מיכאָעלס (שלמה מיכאָעלס טאָכטער), וואָס איז געווען זייער באַפֿרײַנדט מיטן קאָמפּאָזיטאָר, דערציילט, אַז אין מײַ 1948 האָט זי דאָס ערשטע מאָל געהערט שאָסטאַקאָוויטשן שטעלן פֿראַגעס וועגן דעם אַרויסרייד פֿון געוויסע ווערטער אויף ייִדיש און וועגן דעם ריטמישן גאַנג פֿון די אָריגינעלע פֿאָלקסטעקסטן, וואָס ער האָט זיי געקענט בלויז אין דער רוסישער איבערזעצונג.[3]

נאַטאַליאַ איז אויך בײַגעווען בעת מען האָט אויסגעפֿירט דאָס ערשטע מאָל דאָס

עסנישער כּאַראַקטער פון אַזעלכע ווערק, ווי דער פידל-קאָנצערט, דער פערטער קוואַרטעט און דער טשעלאָ-קאָנצערט, דערמעגלעכן צווייטײַטשיקע אינטערפּרעטאַציעס אויף פאַרשיידענע ניוואָען – אויף דעם ריין מוזיקאַלישן ניוואָ און אויף דעם סאָציאָ-קולטורעלן ניוואָ. אין די וואָקאַל-אינסטרומענטאַלע קאָמפּאָזיציעס מיט טעקסט ווערט דער קריטישער באַטײַט פון דעם טעקסט דערגאַנצט מיט מער אָדער ווייניקער "אומגעוווּנטשענער" יידישקייט פון דעם מוזיקאַלישן אידיאָם (צום בײַשפּיל, אָפּ 79 און אָפּ 91, זען די טאַבעלע ז׳מ), שאַפנדיק אַזוי אַרום אַ קינסטלערישן עפעקט פון סאָציאַלער קריטיק. אַפילו אין זײַנע ריין אינסטרומענטאַלע שאַפונגען איז די ראָלע פון די צווייטײַטשיקע יידישע עלעמענטן פון דער מוזיק איבערצוגעבן דעם דאָזיקן באַטײַט. אָבער דער צוהערער קען איגנאָרירן די קריטיק פונעם טעקסט און די טאָפּלקייט פונעם עטנאָ-מוזיקאָלישן אידיאָם, די אָפּאָנענטן קענען זיי דורכלאָזן און דער שאַפער קען זיי באַרעבטיקן. דאָס איז דער זכות-הקיום פון דעם טאָפּלטן באַטײַט פון די יידישע עלעמענטן אין שאָסטאַקאָוויטשעס מוזיק.

3. שאָסטאַקאָוויטש באַניצט דעם אויטענטישסטן יידישן אידיאָם אין זײַן ווייער אַבסטראַקטער אינסרומענטאַלער מוזיק, וואָס איז געשריבן אין אַ ווײַט פאָרגעשריטענער מוזיקאַלישער שפּראַך אין פאַרגלײַך מיט דער סאָוועטישער מוזיק פון יענער צײַט. אין אָט די ווערק האָט ער געשעפּט פון דעם העכערן פּוח פון דער ייִדישער ליטורגישער מוזיק. כּדי צו פאַרשטיין אָט די מוזיק, מוז דער צוהערער אַקטיווירן די טיפסטע שיכטן פון זכּרון און אַסאָציאַציעס. למשל, אין די 24 פּרעלודן און פוגעס, אָפּ 87 איז דער באַטײַט פונעם ווערק טיף באַהאַלטן אין די לאַבירינטן פון דער פּאָליפאָנישער טעכניק. די פּרעלוד-און-פוגע-פאָרעם און די אַבסטראַקציע פון די קאָנאָטאַציעס פאָדערן דאָס אויסניצן פון קוועלן אַנדערע ווי דעם היימישן פאָלקסליד, אָדער דער אינסטרומענטאַלער קלעזמער-מעלאָדיע. אין דער פוגע אין פאַ מינאָר נר׳ 8 פון אָפּ. 87 האָט שאָסטאַקאָוויטשן געדינט ווי אַ מאָדעל די דערהויבנסטע פאָרעם פון דער ייִדישער מוזיקאַלישער טראַדיציע, אַ חזנישע מעלאָדיע פון דער וואָכעדיקער שחרית-תּפילה (זע בײַשפּיל נר׳ 1 אין העברעיִשן טייל, ו׳כב.)[1]

שאָסטאַקאָוויטש באַניצט זיך מיט יידישע עלעמענטן ניט נאָר כּדי אַרײַנצוברענגען אין זײַן מוזיק אַ ספּעציפישע "פאַרביקע" יידישקייט. דער אינעווייניקסטער באַטײַט פון אָט די עלעמענטן איז פון אַ טיפּן סימבאָלישן כּאַראַקטער. דאָס איז פּאַקטיש אַ באַהאַלטן לשון געוואָנדן צו דעם סאָרט צוהערער, וואָס איז מסוגל צו באַנעמען זײַן סובטילן באַטײַט. צוליב זײַן באַזונדערן אָרט אין דער סאָוועטישער קולטור, האָט

שאָסטאַקאָוויטשעס לעצטער קאָנטאַקט מיט ייִדישקייט קען מען באַטראַכטן ווי אַ באַשיץ-זשעסט: אין אַ שטימונג פון סענטימאַנטאַלע זכרונות האָט ער מסכים געווען צו פיגורירן ווי דער הויפט-רעדאַקטאָר פון זייער אַ דורכשניטלעכער זאַמלונג פון ייִדישע לידער וואָס איז אַרויס אין מאָסקווע אין 1970.

די גרויסע צאָל קאָמפּאָזיציעס וואָס נעמען אַרײַן ייִדישע עלעמענטן און די כראָנאָלאָגיע פון אָט די ווערק ווײַזן אָן, אַז שאָסטאַקאָוויטשעס "ייִדישע" ווערק פאַרמאָגן אַ ספּעציעלן באַטײַט. פאַקטיש, דורך די ווערק ווערט סימבאָליזירט דער גורל פון סאָוועטישן ייִדנטום אַליין.

ווען מיר באַטראַכטן די אינטעראַקציע צווישן די ייִדישע עלעמענטן און דעם סטיל, אַנטפּלעקן זיך גלײַך די פונקציעס פון די ייִדישע עלעמענטן אין שאָסטאַקאָוויטשעס מוזיק אונטער אַן אַנדער ליכט: די "ייִדישקייט" פון זײַן מוזיק פאַרמערט זיך פאַראַלעל מיטן וווּקס פון דער אַבסטראַקציע-מדרגה פון דער מוזיקאַלישער פאָרעם און מיט דער פאַרטיפונג פון דעם עזאָטערישן באַטײַט. וואָס באַהאַלטענער דער באַטײַט, אַלץ שטאַרקער ווערט דער עטנישער קאָלאָריט פון דער מוזיק און אַלץ אינטענסיווער דער ייִדישער מוזיקאַלישער אידיאָם. און להיפוך, וואָס עפנער און דירעקטער דער באַטײַט, אַלץ ווייניקער ייִדיש איז די מוזיק און אַלץ ספּקדיקער איר עטנישער אָפּשטאַם. מען געפינט אין שאָסטאַקאָוויטשעס ווערק דריי פאַרשיידענע סאָרטן פון דער דאָזיקער קעגנזײַטיקער אָפּהענגיקייט:

1. דער טעקסט רעדט אַן אָפן לשון פון סאָציאַלער קריטיק, ווען דער ספּעציפישער ייִדיש-מוזיקאַלישער עלעמענט פעלט אין גאַנצן אויס. דאָס איז דער פאַל אין דעם ערשטן טייל, באַבי יאַר, פון דער דרײַצענטער סימפאָניע. אין דעם דאָזיקן ווערק איז ניטאָ קיין שום ספק בנוגע דעם צענטראַלן קריטישן באַנעם פון דעם קאָמפּאָזיטאָר, און בנוגע זײַן באַציִונג צו אַנטיסעמיטיזם. דער ייִדישער מוזיקאַלישער אידיאָם קען דאָ גאָרניט ניט צוגעבן צו דער קלאָרער כוונה פונעם טעקסט און איז, פאַקטיש, איבעריק. להיפוך, דער אידיאָם דאָ איז אַ רוסישער: רוסישע גלאָקן, רוסישע מאָדוסן, רוסישער וואָקאַלישער סטיל.
2. דער טעקסט און/אָדער די מוזיק זענען באַזירט אויף אַ מין סטיליזירטן מזרח-אייראָפּעיִשן ייִדישן פאָלקס-אידיאָם. די גרונטיקע מוזיקאַלישע עלעמענטן אין אָט די ווערק זענען לאַוו-דווקא ריין ייִדישע. דער ייִדישער מוזיקאַלישער אידיאָם מישט זיך מיט אַנדערע פאָלקסמוזיק-עלמענטן. אַחוץ געוויסע אינדיווידועלע שטריכן שעפּט דאָ שאָסטאַקאָוויטשעס מוזיק פונעם אַלגעמיינעם מזרח-אייראָפּעיִשן מוזיקאַלישן אידיאָם. דער געבוי, דער מעטער, דער ריטעם, אַזוי ווי דער באַניץ מיט די מאָדוסן, זענען טיפּיש פאַר דער פאָלקסמוזיק פון אַ ריי מזרח-אייראָפּעיִשע קולטורן. דער טאָפּלטער

שאָסטאַקאָוויטש האָט זיך באַניצט מיט ייִדישע עלעמענטן אין משך פֿון דרײַ תּקופֿות. די ערשטע תּקופֿה זענען די יאָרן 1943–1944. דאָן האָט ער אָרקעסטרירט די אָפּערע **ראָטשילדס פֿידל** פֿון זײַן באַליבטן תּלמיד בנימין פֿליישמאַן (1913–1941), וועלכער איז אומגעקומען אין דער צווייטער וועלט-מלחמה. אין דער זעלבער צײַט האָט שאָסטאַקאָוויטש קאָמפּאָנירט אויך דעם פּיאַנאָ-טריאָ אָפּ. 67.

זײַן פֿאַרבינדונג מיט פֿליישמאַנען במשך די יאָרן 1934–1937 און זײַן צוטראָג צו **ראָטשילדס פֿידל** איז געווען שאָסטאַקאָוויטשעס ערשטער קאָנטאַקט מיט דעם ייִדישן אידיאָם. אַ סך פֿון די אייגנהייטן וואָס כאַראַקטעריזירן שאָסטאַקאָוויטשעס ייִדישן סטיל – געוויסע מאָדוסן, דער אַראָפּגייענדיקער "יאַמבישער פֿרים". דער קלעזמערישער "אום-פּאַ" באַגלייטונג – קען מען זיי שוין געפֿינען עמבריאָניש אין פֿליישמאַנס אָפּערע. גלײַך נאָך שאָסטאַקאָוויטשעס אַרבעט איבער דער אָפּערע האָט ער אָנגעהויבן דעם טריאָ מיט זײַן טראַגישן און מאַקאַברישן פֿינאַל, וואָס אין אים האָט ער אויסגעניצט דעם ייִדישן אידיאָם.

דאָס איז געווען אין דער צײַט ווען די ערשטע ידיעות וועגן דעם חורבן זענען דערגאַנגען ביז סאָוועטן-פֿאַרבאַנד.

די צווייטע תּקופֿה, 1948–1952, נעמט אַריין ס'רוב קאָמפּאָזיציעס וואָס זענען וויכטיק פֿון אונדזער שטאַנדפּונקט: דעם פֿידל קאָנצערט, דעם וואָקאַלישן ציקל **פֿון ייִדישער פֿאָלקס-פּאָעזיע, 24 פּרעלודן און פֿוגעס און די פֿיר מאָנאָלאָגן**. די ווערק זענען געשאַפֿן געוואָרן אין די זעלביקע יאָרן, ווען דער סטאַלין-רעזשים האָט געפּרוווט סיסטעמאַטיש פֿאַרניכטן די סאָוועטיש-ייִדישע קולטור און אירע אינסטיטוציעס.

ס'רוב ווערק פֿון אָט דעם פּעריאָד זענען אויסגעפֿירט געוואָרן דאָס ערשטע מאָל ערשט אַ סך שפּעטער, נאָך סטאַלינס טויט. די סיבה דערפֿון ליגט מסתּמא אינעם אידעאָלאָגישן דרוק פֿון די מלוכישע קולטור-אינסטאַנצן (די רעזאָלוציע פֿון צענטראַל-קאָמיטעט פֿון 10טן פֿעברואַר 1984) נישט צו שרײַבן קאָמפּלעקסע ("אַנטי-דעמאָקראַטישע") אינסטרומענטאַלע מוזיק. דער צוגויפֿשמעלץ פֿון דעם אַנטי-ייִדישן און אַנטי-מאָדערנעם שטראָם אין דער קונסט, האָט געווירקט אין יענער צײַט אויף זייער אַ טראַגישן אופֿן אויף דעם קולטור-לעבן אין סאָוועטן-פֿאַרבאַנד.

די דריטע תּקופֿה בעהערט צו די יאָרן פֿון 1959 ביז 1963, ווען שאָסטאַקאָוויטש האָט געשריבן דעם טשעלאָ-קאָנצערט, דעם אַכטן קוואַרטעט, די דרײַצנטע סימפֿאָניע און מסתּמא, די אָרקעסטראַלע ווערסיע פֿון דעם וואָקאַלישן ציקל **פֿון ייִדישער פֿאָלקס-פּאָעזיע**. דאָס איז געווען די צײַט ווען אַ כוואַליע פֿון אַנטיסעמיטיזם האָט באַהערשט די סאָוועטישע געזעלשאַפֿט און ווען עס האָט זיך אָנגעהויבן די "סטאַגנאַציע-תּקופֿה".

	1	2	3	4	5
.10	**סימפאָניע נר' 13** פֿאַר באַס סאָלאָ, באַסן- כאָר און אָרקעסטער, טעקסטן פֿון י. יעווטושענקאָ, אָפּ. 113	1962	1970 לידס מוזיק קאַנאַדע	18.12.1962; מ מאָסקווער פֿילאַר- מאָנישער אָרקעסטער דיר. ק. קאָנדראַשין וו. גראָמאַדסקי (באַס) און כאָר, דיר. א. יורלאָוו	ערשטער טייל באַבי יאַר
.11	**פֿון ייִדישער פֿאָלקס- פּאָעזיע**, ווערסיע פֿאַר שטים און אָרקעסטער, אָפּ. 79a (זען אָפּ. 79)	*1963	1982 מוזיקאַ מ	19.2.1964; גאָרקי פֿילאַרמאָנישער אָרקעסטער פֿון גאָרקי דיר. ג. ראָזשדעסט- ווענסקי, ל. אַווּדעיעוואַ (ס) ג. פּיסאַרענקאָ (אַ) א. מאַסלעננִיקאָוו (ט)	די גאַנצע שאַפֿונג
[illegible]	**הויפּט-רעדאַקטאָר פֿון דער זאַמלונג נײַע ייִדישע לידער,** צונויפֿגעשטעלט דורך ז. קאָמפּאַנעיעץ	?	[illegible] סאָוו. קאָמפּאָזיטאָר מ	?	די גאַנצע שאַפֿונג

---

* אַלע ביבליאָגראַפֿישע מקורים דערמאָנען 1963 און 1964, ווי דאָס יאָר ווען דאָס ווערק איז קאָמפּאָנירט געוואָרן. נאָר אין באַנד 31 פֿון שאָסטאָקאָוויטשעס געזאַמלטע ווערק ווערט אָנגעגעבן די דאַטע 1.10.1948.

	1	2	3	4	5
.4	פון יידישער פאָלקס-פּאָעזיע וואָקאַלער ציקל פאַר סאָפּראַן אַלט, טענאָר און פּיאַנע. אָפּ. 79	1948	1955 מוזיקאַלני פאָנד מ	15.1.1955; ל אויטאָר (פּיאַנע) נ. דאָרליאַק (ס) ז. דאָלוכאַנאָוואַ (אַ) א. מאַסלענניקאָוו (ט)	די גאַנצע שאַפונג
.5	קוואַרטעט נר׳ 4 פאַר צוויי פידלען, וויאָלע און טשעלאָ, אָפּ. 83	1949	5.12.1953 [illegible] מ	1954; מ בעטהאָווען-קוואַרטעט (ד. ציגאַנאָוו וו. שירינסקי וו. באָריסאָווסקי ס. שירינסקי)	ערשטער טייל: אַלעגרעטאָ
.6	24 פּרעלודעס און פוגעס פאַר פּיאַנע, אָפּ. 87	1951–1950	1952 מוזגיז מ	23.12.1952 און 28.12.1952; מ ט. ניקאָלאַיעוואַ	פר/פ נר׳ 8; פר נר׳ 14; פ נר 16; פר נר׳ 17; פ נר׳ 9; פ נר׳ 24
.7	פיר מאָנאָלאָגן לויט טעקסטן פון אַ. פושקין פאַר שטים און פיאַנע, אָפּ. 91	1952	1960 סאָוו. קאָמפּאָזיטאָר מ	?	נר 1: פראַגמענט
.8	קאָנטשערטאָ פאַר טשעלאָ און אָרקעסטער נר 1, אָפּ. 107	1959	1960 מוזגיז מ	4.10.1959; ל מ. ראָסטראָפּאָוויטש און דער לענינ- גראַדער פילהאַרמאָ- נישער אָרקעסטער, דיר. י. מראַווינסקי	דריטער טייל: אַלעגראָ קאָן מאָטאָ
.9	קוואַרטעט נר׳ 8 פאַר צוויי פידלען וויאָלע און טשעלאָ, אָפּ. 110	1960	[illegible] סאָוו. קאָמפּאָזיטאָר מ	2.10.1960; ל בעטהאָווען-קוואַרטעט (זען אָפּ. 83)	צווייטער טייל: אַלעגראָ מאָלטאָ

אָדער מיט אַ ייִדישן אידיאָם איז געווען פֿאַרבונדן מיט סכּנה און מיט אויפֿברויזנדיקע רעאַקציעס.

סײַ די כראָנאָלאָגישע פֿאַרשפּרייטונג און סײַ דער סטיליסטישער כאַראַקטער פֿון יעדער איינער פֿון שאָסטאַקאָוויטשעס קאָמפּאָזיציעס, וועלכע האָבן אַ שײַכות צו יידישער טעמאַטיק, שילדערן זײַן קינסטלערישן אני-מאמין אין דער תּקופֿה פֿון דער שאַפֿונג. דערפֿאַר איז עס פֿון אַ גרויסן אינטערעס נאָכצופֿאָלגן אָט די צוויי אַספּעקטן – דעם כראָנאָלאָגישן און דעם סטיליסטישן – פֿון דעם שעפֿערישן פּראָצעס וואָס שייך דעם באַניץ מיט ייִדישע מאַטעריאַלן.

שאָסטאַקאָוויטשעס קאָמפּאָזיציעס מיט יידישער טעמאַטיק און ייִדישע קאָמפּאָזיציעס מיט זײַן אָנטייל*

	קאָמפּאָזיציע 1	געשאַפֿן 2	אַרויסגעגעבן 3	ערשטער קאָנצערט 4	יידישע טעמאַטיק 5
.1	אויסגאַבע און אָרקעסטראָציע פֿון וו. פֿליישמאַנס אָפּערע ראָטשילדס פֿידל	1943	1965 מוזיקאָ מ	20.7.1960; מ סאָליסטן פֿון דער מאָסקווער מלוכהשער פֿילאַרמאָנישער געזעלשאַפֿט	די גאַנצע שאַפֿונג
2	טריאָ פֿאַר פֿידל טשעלאָ און פּיאַנע, אָפּ. 67	1944	1944 מוזגיז מ	14.11.1944; ל אויטאָר (פּיאַנע) ד. ציגאַנאָוו (פֿידל) ס. שירינסקי (טשעלאָ)	פֿערטער טייל: אַלעגרעטאָ
.3	קאָנטשערטאָ פֿאַר פֿידל און אָרקעסטער, אָפּ 77	1948–1947	10.10.1955 מוזגיז מ	1956; ל ד. אויסטראַך און דער לענינגראַדער פֿילאַרמאָנישער אָרקעסטער, דיריגענט י. מראַווינסקי	צווייטער טייל: סקערצאָ

* פֿאַרקירצונגען: מ – מאָסקווע; ל – לענינגראַד, ס - סאָפּראַן; אַ - אַלט; ט – טענאָר; פּר – פּרעלוד; פֿ – פֿוגע.

דמיטרי שאָסטאַקאָוויטשעס אינטערעס אין יידישע ענינים – סײַ מוזיקאַלישע און סײַ ניט מוזיקאַלישע – האָט נישט זײַן גלײַכן אין דער געשיכטע פון דער רוסישער אָדער סאָוועטישער מוזיק *.

עלעמענטן פון אַ ייִדישן מוזיק-אידיאָם קען מען געפינען אין נישט ווייניקער ווי צען פון זײַנע הויפּטווערק (זע די טאַבעלע אויף ז׳ מ). אָנהייבנדיק מיט דעם **טריאָ** אָפּ. 67 (1944) און ביז דער **סימפאָניע נר׳ 13**, אָפּ. 113 (1962). דער דאָזיקער אינטערעס איז געקומען צום אויסדרוק ניט נאָר אין זײַנע אָריגינעלע קאָמפּאָזיציעס, נאָר אויך אויף אַנדערע אופנים: ער האָט פֿאַרענדיקט בנימין (Veniamin) פליישמאַנס אָפּערע **ראָטשילדס פידל** (1943) און ער איז געווען דער הויפּט-רעדאַקטאָר פון דער זאַמלונג **נײַע יידישע לידער** (1970).

שאָסטאַקאָוויטשעס אָנגאַזשירונג אין דער יידישער מוזיק און קולטור אונטערשיידט זיך פון דעם אינטערעס פון אַלע פריִערדיקע רוסישע קאָמפּאָזיטאָרן ניט נאָר אין איר פאַרנעם און אויסדרויער, נאָר אויך אין איר מהות. דער באַניץ מיט פסעוודאָ-יידישע מעלאָדיעס דורך די קאָמפּאָזיטאָרן פונעם 19-טן יאָרהונדערט אין רוסלאַנד דריקט בדרך-כלל אויס **ניט** מער ווי אַ ספּעציפישע רוסישע פאַראינטערעסירונג "מיט אַלץ וואָס איז מזרחדיק" (וולאַדימיר סטאַסאָוו). דער אופן אויף וועלכן שאָסטאַקאָוויטש האָט פאַראייגנט דעם ייִדישן אידיאָם האָט ניט צו טאָן מיט די "פאָלקלאָריסטישע" נייגונגען פון אַ מוסאָרגסקי אָדער אַ רימסקי-קאָרסאַקאָוו, און אויך **ניט** מיט די "פילאָסאָפישע" פּניות פון אַ רובינשטיין אָדער אַ סעראָוו.

כדי צו פאַרשטיין דעם באַטײַט פון די ייִדישע עלעמענטן אין שאָסטאַקאָוויטשעס מוזיק, דאַרף מען נעמען אין באַטראַכט די פּראָבלעמאַטישע פּאָזיציע פון דער ייִדישער קולטור אין סאָוועטן-פאַרבאַנד אין דער צײַט ווען שאָסטאַקאָוויטש איז געווען שעפעריש. דעמאָלט האָט דאָמינירט דער באַנעם לויט וועלכן די אידעע וואָס שייך דער באַזונדערקייט פון יידישן פאָלק איז וויסנשאַפטלעך אומבאַגרינדעט. באַטש במשך דער צײַט האָבן די פאָרעם און דער אינהאַלט פון דעם דאָזיקן באַנעם זיך געביטן. דערפאַר האָט די ייִדישע קולטור, די מוזיקאַלישע קולטור אַרײַנגערעכנט, עקזיסטירט נאָר אויף דער גרענעץ-ליניע צווישן דעם דערלויבטן און דעם ניט-בעוווּנטשענעם. אָט די פאַראַדאָקסאַלע פּאָזיציע פון דערלויבטן אָבער אומגעוווּנטשענעם תחום, פון פאַרבאָטענעם אָבער נישט אומגעזעצלעכן געביט האָט געשאַפן אַ צווייטײַטשיקע סיטואַציע אין דער סאָוועטישער קולטור, בנוגע דעם באַניץ מיט יידישע טעמעס און מאָטיוון אין קונסט. דער באַניץ מיט יידישער טעמאַטיק

---

* דער דאָזיקער עסיי איז געשריבן געוואָרן אויפן סמך פון פריערדיקע אַרבעטן. זען די הערה אויף ז׳ יז אינעם העברעיִשן טייל פונעם בוך.

שאָסטאַקאָוויטשעס ייִדישע לידער:
אַן עסיי

8. *Mussorgsky, In Memoriam 1881-1981*, ed. M.H. Brown (Ann Arbor, 1982), p. 3

9. ראה הערה 7.

10. שם, עמ' 11–12.

11. נ. סקולץ, **יידישע פולקס-לידער פון רומעניע** (שירי עם יהודיים מרומניה), (תל-אביב, 1970), עמ' 147; **יידישע פולקס-לידער** (שירי עם יהודיים), עורכים מ. ברגובסקי וי. פפר (קייב, 1938), עמ' 318.

12. מ. ברגובסקי, **יעווריסקיה נארודניה פיסני**, (שירי עם יהודיים), (מוסקבה, 1962), מס' 111 ו־113.

13. סקולץ, שם, מס' 37.

14. A.Z. Idelsohn, *Hebraeisch-orientalischer Melodienschatz* (Leipzig, 1932), 9, Nr 153, 560.

15. מ. גנסין, **סטאטי, ווספומיננניה, מאטריאלי** (מאמרים, זכרונות ותיעוד), (מוסקבה, 1961), עמ' 201

16. ברגובסקי ופפר, **אידישע פולקס-לידער**, עמ' 284.

17. מכתב ממקסים שוסטקוביץ' ל־י. בראון מיום 12 ביוני, 1986, ריג'פילד, ארה"ב; הערות לווי מתוכניה לקונצרט שנערך במרכז ע"ש ג'ון פ. קנדי לאמנויות ב־23 אפריל 1987, וושינגטון די.סי.

18. אני חב חוב עמוק לרעייתי אביבה על עזרתה בעיצוב הטכסט היידי, ולד"ר גונתר מארווידל (המכון להיסטוריה של יהדות גרמניה, המבורג) על שסייע לי בפתרון בעיות לשוניות אחרות.

19. שמונה שירים מתוך **מן השירה היהודית העממית** אופוס 79, עם טכסטים יידיים, בוצעו לראשונה באוניברסיטת בר-אילן, ישראל ב־24 לינואר, 1980 (פ. איינבינדר, מ. יולדמן, ל. גארב ו־ר. וולדמן); גירסת התזמורת הושמעה לראשונה בניצוחו של י. ארונוביץ ע"י התזמורת הסימפונית של ירושלים, עם ל. טונה, מירה זכאי ונ. ג'נקינס (ירושלים, 2 ביוני 1985); ובשלמות בוצע בניצוחו של מ. שוסטקוביץ' ע"י התזמורת הלאומית עם הסולנים מ. שירר, ס. גרינפילד ו־ר. נולן (וושינגטון, ד.ס., 23, 25 ו־28 באפריל 1987).

עם תובנה של גאון תפס שוסטקוביץ' את הטבע החברתי-אתני של שירי העם הללו ויצר את אחת היצירות המדהימות של המוסיקה היהודית האמנותית. ככזו, יצירה זו שנכתבה ב-1948, צריכה להיחשב כדוגמה הראשונה ואחת הגדולות ביותר של "גל הפולקלור החדש" של המאה ה-20 שצמח לאמיתו של דבר במערב ובמזרח כאחד רק בשנות ה-60 של המאה.

* * *

מן השירה היהודית העממית ניצבת בעדות מרשימה למורכבות ולרו-משמעות האופיינית לחייו של המלחין ולתרבות שבה חי ויצר. אני סבור שהייחוד של היצירה ומקומה במיוחד במוסיקה הסובייטית, ואולי גם בעולם המוסיקה, שמור לה בזכות סיגנונה ושפתה, והמיזוג המיוחד של הגלוי והסמוי היוצרים את משמעותה האמיתית וסמליותה. הגורל של העמים הסובייטיים, הסיבוכים של החיים הסובייטיים בוטאו על ידי שוסטקוביץ' באמצעות הניב היהודי המוסיקלי, שבזכות מעמדו המיוחד בחברה הסובייטית, יכול היה להוות כזמן שנכתב אמצעי אידיאלי לביטוי העצמי האמנותי והאתי של המלחין.

הערות

1. Judith Kaplan Eisenstein, *Heritage of Music* (New York, 1972), Ex. 14; Gershon Ephros, *Cantorial Anthology*, IV (New York, 1953), p. 368.

2. Edward, E. Lowinsky, *Secret Chromatic Art in the Netherlands* (New York, 1946), p. 169.

3. מראיון אישי שערך המחבר עם נ. מיכואלס, ביום 12 במרץ, 1981 בתל-אביב.

4. יידישע פאלקס-לידער (שירי עם יהודיים), נאספו ונערכו בידי י. דוברושין וא. יודיצקי (מוסקבה, 1940), עמ' 18, 45, 84, 99, 277, 325, 327, 388, 432, 433 ו-460.

5. Boris Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia: 1917–1981*, (Bloomington, 1983), p. 244

6. Dmitri Schostakovitsch, *Erfahrungen*, Hrsg. Christoph Hellmundt und Krysztof Meyer (Leipzig: *Reclame*, 1983), 215–216. שוסטקוביץ' בוודאי מדבר על ביצוע היצירה באיגוד הקומפוזיטורים.

7. י. דוברושין וא. יודיצקי, יווריייסקיה נארודניה פיסני (שירי עם יהודיים), (מוסקבה, 1947), עמ' 9.

יידיש

אוי, ייִנגל אין גריבל,
אין גריבל, משהלע, אין גריבל

רוסית

אוי, מאלטצ׳יק ומוגילה,
ומוגילה מויישלה, ומוגילה
(אוי, בני הקטן, בקבר,
בקבר, מויישלה, בקבר)

אי אפשר להעביר בתרגום את האוירה הכוללת של הסבל, האומללות וחוסר התקווה שיוצר ה״יינגל אין גריבל״. העדר שם ההקטנה, הטיפוסי ליידיש, מחסר מן המשפט את משמעותו העשירה המיוחדת. ״גריבל״ איננו רק ״קבר״ (מוגילה) אלא בעצם מן בור, או אפילו, חור חפור באדמה בעזרת הידיים. הקריאה הפולי-סמאנטית היידית ״אוי״ ניתנת עוד פחות לתרגום, ולובשת אופי של פארסה בתרגומה לכל שפה אחרת. זה מורגש במיוחד בשיר מס׳ 11, למשל, שבו אנו מקשיבים בשיר ה״אושר״ האחרון לשורות הבאות:

אוי, הכוכב בוער מעל לראשינו, אוי!

למעשה אי אפשר לתרגם את הניב היידי ״זונניו״ (ברוסית ״סינוק״) שהוא צורת הקטנה מיוחדת של המלה ״זון״ (בן) עם סיומת המרמזת לא רק על בן קטן, אלא גם ״בן שלי״, ״בן אהוב״, ועוד (שיר מס׳ 3).

תכופות הטכסט היידי מתאים למוסיקה בצורה הרבה יותר חלקה מאשר הטכסט הרוסי, לדוגמה, בשיר מס׳ 6 עם האנחה על mi-ir:

kum | zhe tzu | mi - ir, kum | zhe tzu | mi - ir!
ver- | nis' kot- | zu - u, ver- | nis' kot- | zu - u!

ההתאמה של הטכסטים היידיים המקוריים נעשתה עם שינויים טכסטאליים זעירים בלבד.[18] התאמה זו, המוגשת כאן (עמ׳ סג–59) מדגימה את פוטנציאל המוסיקה של שוסטקוביץ׳ עם טכסטים עממיים מקוריים. נפתחה כך אפשרות להעניק פירוש חדש ואמיתי יותר ליצירה זו.[19] מיצירה קונצרטית מן השורה שבוצעה לעיתים קרובות עם תזמורת סימפונית, בפומפוזיות של מוסיקה אופראית, היא עשויה להפוך ליצירה עמוקה וכנה בסיגנון אמנות עממית. בעזרת הטכסטים היידיים ניתן לעשות שימוש מלא בתכונות אופייניות של אמנות עממית כמו ״דיבור מוסיקלי״, ״אינטונציות דיבור״, דיאלוגים, משפטים הבנויים על רמזים ותחבולות שפת דיבור טכסטואליות ומוסיקליות.

מופיע פעמיים באותה צורה. אף על פי כן השלמות שלו כמוטיב נשמרת על ידי התכונות הריתמיות-מלודיות והמודאליות היהודיות.

בצורתו השלמה ביותר מופיע הלייטמוטיב בשיר מס׳ 3, הסיבירי, שדומה כי הוא מגלם את רוח המחזור כולו a toute outrance. ארבע פעמים מופיע המוטיב בשלמותו, והנושא המלודי של השיר עצמו הוא וריאציה על המוטיב (או להיפך). בשירים 2, 4 ו–5, מופיעים רק קטעים, בשעה שהמוטיב נעדר מן השירים 1, 7 ו–8. בשיר מס׳ 6, מופיע המוטיב בפעם האחרונה בחלק הראשון והעיקרי של המחזור (שירים 1–8). כאן, בשיאה של הטרגדיה, רגע ההתמוטטות האידיאולוגית, המוטיב נשמע במלים ״חזרי, צירלה, כתי!״ אחרי שהבת שהתנצרה צועקת ״גרש את היהודי הזקן!״ למרות שדמבנה הבסיסי שלו נשמר, יש כאן שינוי צורה קיצוני של הלייטמוטיב והתמוטטות מסורת.

לאחר נקודת השיא בשיר מס׳ 6, הלייטמוטיב אינו מופיע במשך שני השירים הבאים. שום הרס רוחני אינו אפשרי יותר, רק המצב החומרי יכול להידרדר, וזה אכן קורה בשירים מס׳ 7 ו–8. משיר מס׳ 9 מאבד המוטיב במהירות גם את אופיו האתני. הטרנספורמציה, למעשה החורבן, של העולם הרוחני הושלם.

* * *

אין ספק ביחס לאופיו היהודי של המחזור הווקאלי אופוס 79. הטכסט הינו שירה יהודית עממית טהורה, המוסיקה מבוססת על יסודות עממיים מסורתיים יהודיים. במשך תהליך היצירה גילה שוסטקוביץ עניין מיוחד בזרימה הטבעית של הטכסטים היידיים. שנים אחר כך, אישר מקסים שוסטקוביץ׳, מנצח ובנו של המלחין, שהיה זה רצונו של אביו ״ששירה יידית של ממש תושר באופוס 79 שלו״, וששוסטקוביץ׳ חיבב מאד את היסוד היידי האותנטי.[17]

בשנים 1980–1982, בהם עבדתי על מחקר היסודות היהודיים במוסיקה של דמיטרי שוסטקוביץ׳, גיליתי את כל הטכסטים היידיים המקוריים שנעשה בהם שימוש באופוס 79. התברר לי מיד שהטכסטים היידיים תואמים בשלמות את המוסיקה של שוסטקוביץ׳, ויתרה מזו, שהם מאפשרים למאזין לחוות את ״המוסיקה היהודית״ של שוסטקוביץ׳ באור אידיומטי חדש וטהור של אמנות עממית.

לאידיום היידי, כמו לכל שפה מדוברת, יש טעם מיוחד משלו. הביטויים הבלתי ניתנים לתרגום, הלקסיקולוגיה והפונולוגיה של היידיש הם בעלי עושר סמאנטי עצום; אי לכך, ההבדלים בין המקור היידי והתרגום הרוסי ברורים. אזכיר כאן, לדוגמה, את השורות הבאות מתוך שיר מס׳ 1:

ועוד דוגמה נוספת: הנעימה של שיר העם "אוי, אברם",[13] שניתן לראותו כפרוטוטיפ פרימיטיבי של שיר מס׳ 4 של שוסטקוביץ׳. הקוורטה היורדת מי-סי מספקת את השלד של שתי הנעימות. הנעימה החסידית מאנתולוגיה של א.ז. אידלסון קשורה גם היא לשירו של שוסטקוביץ׳.[14]

המקורות היהודיים של האופוס 79 אינם מסתברים רק דרך מקבילות מוסיקליות. מרבית השירים כתובים בז׳אנרים אופייניים למוסיקה העממית היהודית: קינה (מס׳ 1 ו-8), שיר-ערש, (2 ו-3), פריילעכס (4 ו-7), וסצינת ז׳אנר (5 ו-6). הז׳אנרים הבלתי מסומנים מבחינה אתנית של שירים ליריים (9 ו-10) ושל שירי לכת תהלוכתיים (מס׳ 11) מופיעים רק בקבוצה האחרונה של השירים "המאושרים", ומדגישים בכך שנית את טבעם הזר.

התכונה הטיפוסית ביותר למוסיקה העממית היהודית של מזרח אירופה היא אולי נטייתה ל"אקסטראפולציה של מצב הרוח".[15] תכונה זו נבחנת בהרחבה באופוס 79: מוטיב ריקודי שמח ופשוט מתפתח לאוטומטיזם אקסטטי אובססבי (מספרים 4 ו-7); נושא לירי מלנכולי הופך למוסיקה טראגית דגוגלת במצב של קתרזיס (מספרים 1 ו 8); קטע שֶלו של עצה יומיומית מסתיים בלחישת אזהרה קודחת (מס׳ 5). ושוב רק בשלושת השירים האחרונים, שבהם מצב הרוח הוא יציב ומאוזן, לא מתרחש שינוי כזה.

על פני כל המחזור, תבניות ריתמיות ונוסחאות היגוי אופייניות למוסיקה העממית היהודית מופיעות בשפע רב; תת-חלוקות של פעימות חזקות, סינקופות וה"פרימה היאמבי" מופיעים בכל אחד-עשר השירים. תכופות, אפשר למצוא מבנים ריתמיים זהים במנגינות באופוס 79 ובנעימות עממיות (לדוגמה, שיר מס׳ 7 ושיר העם "ערב טוב, בריינה").[16] בששה שירים השתמש שוסטקוביץ׳ בליווי ה"אום פה" (לרוב על באס קבוע) האופייני ללהקות כליזמרים.

השימוש של שוסטקוביץ׳ במודאליות היא התכונה המורכבת ביותר של המוסיקה שלו. המחקרים השונים של השיטה המלורית-הרמונית שלו מעלים מספר רב של פירושים אפשריים, החל מהגישה הקונבנציונלית יחסית של מאז׳ור-מינור עד אלה המדגישים את השרשים העממיים המערביים והמזרחיים של סגנונו המודאלי והאינדיווידואלי ביותר. מנקודת מבטנו אנו, אין לפרש את השיטה המלודית-הרמונית שעליה מבוסס האופוס 79 כשיטה של מאז׳ור-מינור, אלא כשיטה מודאלית ייחודית בעלת זיקה חזקה ל-שטייגר (שורה מודאלית במוסיקה יהודית מסורתית) היהודי.

אחת התחבולות המבניות המרשימות ביותר הנמצאות בשימוש באופוס 79 הוא הלייטמוטיב. משמעותו כאן היא בהחלט לא רק מוסיקלית. למרות שהמבנה דבסיסי של המוטיב נשאר יציב למדי, והוא שולט בבירור במחזור כולו, הוא לעולם אינו

שחורים ממהרים, וזורמים / רוח שורקת וגונחת, / מרחוק שולח אביך / ברכות לך, ילדי, / רק הרוח מביא לנו ברכות / מהארץ הקרה... / וחופר הוא, ומעמיק לחפור... / לשקר חופר הוא קברים". היתכן שטכסט זה היה ידוע לשוסטקוביץ'? היתכן שבחירת הנעימה המסויימת הזו הקשורה בנושא סיבירי לא היתה מקרית?

דוגמה מס' 2 **ביישפיל נר' 2**

שע שוסטקוביץ: מן השירה היהודית העממית — שאָסטאָקאָוויטש: פון יידישער פאלקס-פּאָעזיע

עס ע סקולץ: שירים עממיים מרומניה — ע סעקולעץ: יידישע פאָלקס-לידער פון רומעניע

שע מס' 2 — Allegretto

עס מס' 84 — Ruhig

טרנספוזיציה – טראַנספּאָנירט

שיר מס' 5 הינו גירסה של פריילעכס (מנגינת ריקוד) יהודית שהועתקד ע"י ברגובסקי בשנת 1935 מנגנים בתיאטרון היהודי במוסקבה.[12] קטע דומה מופיע ביצירה הסימפונית של מיכאיל גנסין **התזמורת היהודית בנשף של ראש העיר** (1925), מן הקלאסיקה של המוסיקה היהודית הסובייטית, הידוע מאוד בין המוסיקאים במוסקבה:

דוגמה מס' 3 **ביישפיל נר' 3**

ב-68 משה ברגובסקי: שירים יהודיים עממיים — משה בערעגאָווסקי: יידישע פאָלקס-לידער

ג מיכאל גנסין התזמורת היהודית בנשף של ראש העיר — מיכאעל גנעסין: דער יידישער אָרקעסטער אויף דעם באַל פון דעם שטאָט-באַליף

שע מס' 5 — Allegretto ♩=92

ב-68 מס' 111

ב-68 מס' 113 — ♩=80

טרנספוזיציה טראַנספּאָנירט

ג, אופ. 41 תבה 33

הסיטואציה הדרמטית המתוארת כאן היא בבירור תוצאה של ההגליה לסיביר המתוארת בשיר השלישי.

היבט נוסף של שירת העם היהודית, המופיע במן **השירה היהודית העממית**, הינו השימוש של "דיבור מוסיקלי", סוג של דיקלום מזומר המדקה אינטונציות דיבור, שצמח משני מקורות שונים – גישתם של דארגומיז'סקי-מוסורגסקי לשילוב טכסט במוסיקה אמנותית ואומנות הזמרה העתיקה של טכסטים יהודיים דתיים.

השירים 1, 3, 4, 5, 6 ו-8 של האופוס 79 משתמשים כולם בתחבולת "הדיבור המוסיקלי". למרות שהסיגנון המוסורגסקי במוסיקה של שוסטקוסיץ' ידוע מאד, ה"מוסורגסקיזם" (ברוסית – מוסורגסקיאנסטבו) שלו הוא בעל חשיבות מיוחדת עבור "סיגנונו היהודי". מוסורגסקי כתב על עניינו כ"דיקלום מוסיקלי" שהוא: "נוטש את המוסכמה שהדיבור האנושי נשלט בהומרה על ידי חוקים מוסיקליים", וכי לדעתו "השליחות של אמנות המוסיקה היא להיות שעתוק (יצירה מחדש) בצלילים מוסיקליים לא של גווני הרגשות בלבד, אלא, חשוב יותר, של גווני הדיבור האנושי".[8] דוברושין, בדברו על שיר-העם היהודי המזרח-אירופי, כתב ש"מה שבולט כתכונה האופיינית ביותר לשיר העם הוא הקשר הבסיסי שלו עם השפד המדוברת, עם אופן הדיבור של ההמון היהודי".[9] כך עדים אנו אצל שוסטקוביץ' לחפיפה בין עקרונות שעובדו במוסיקה באמנות הרוסית לבין קוי אופי מסורתיים המצויים באמנות העממית היהודית.

האופי העלילתי והז'אנרי (ברוסית: "סיוז'טנוסט", "ז'אנרובוסט") של האופ. 79 משקף את הצירוף של המסורת הקלסית הרוסית והמסורת העממית היהודית אצל שוסטקוביץ'. "התמונות העממיות" של מוסורגסקי (ברוסית: "נארודניה קרטינקי") עסקו, כדרך אופיינית, בגורל "האיש הקטן" או, יותר נכון, "האיש העלוב", דמות מוכרת מן הספרות והאמנות הרוסית מימי גוגול. הקומי והטראגי השתלבו בחיי היומיום של "האיש הקטן", כשמרבית הזמן יד הטראגי על העליונה. בדומה לכך, תמונת ז'אנר מיניאטורית מצויה גם בשיר העם היהודי, כשמקורה במידה רבה הוא התיאטרון היהודי העממי (**פורים-שפיל**: הצגת פורים) ועוד יותר הרפרטואר של הבדחן (והקומיקאי היהודי העממי). "שיר העם היהודי נוטה תמיד לשרטט אופי של תמונת ז'אנר ["סיוז'טנוסט"], כעין סקיצה של סיפור", כותב דוברושין.[10]

עד עכשיו הובחנה רק שירת עם יהודית באופוס 79 של שוסטקוביץ'. ברם, המלחין השתמש גם בנעימות עממיות יהודיות שבדרך הטבע שינה אותן לצרכיו האמנותיים. הבה נזכיר מספר דוגמאות בלבד.

שיר מס' 2 הוא גירסה של שיר העם "ממהרים, זורמים..." ("ס'לויפן, ...ס'יאגן"), המופיע בלקט של אמיל סקולץ, ובצורה מקוטעת באסופה של משה ברגובסקי ואיציק פפר.[11] מעניין שהטכסט המקורי של הנעימה באוסף של סקולץ הוא זה: "עננים

11. אשתו של הסנדלר הזקן הולכת לתיאטרון עם בעלה. היא מהרהרת בברכות הסובבות אותה, ורוצה לספר על אושרה לכל המדינה: "הכוכב בוער מעל לראשינו... בנינו הפכו לרופאים".

שלושת השירים "השמחים" ש"נשתלו" יחד בסוף המחזור נבדלים בבירור מן הגוף המרכזי של היצירה. נושא השירים משתנה במפתיע מטכסטים על עוני ומצוקה לטכסטים מלאי אופטימיות, בשונה מאד מן המעבר הקיים באוסף של דוברושין **שירי עם יהודיים**, שבו טכסטים על עבודה, מאבק ומלחמה יוצרים כעין גשר בין השירים "הטרגיים" ו"המאושרים". גם הבדלים צורניים ונושאיים מפרידים בין שתי קבוצות השירים. הראשונים (1–8) מציגים סצינות ז'אנר, ואילו הקבוצה השניה (9–11) מפגינה הצהרות וסיסמאות; הטכסט של הקבוצה הראשונה מבוסס על יסודות פולקלוריסטיים ומשתמש בלֶקְסֶמוֹת עממיות, ואילו הטכסט של השניה מנצל קוים אופייניים לשיר אמנותי ומשתמש באוצר המלים של שירי ההמון הסובייטיים; בראשונה ישנו שימוש בצורת הדיאלוג האופיינית לשירה העממית היהודית, עם שימוש מרובה ב"אינטונציות דיבור", בשעה שהשניה משקפת תערובת של המלוס הקונבנציונלי של שירי ההמון הסובייטיים והשיר האמנותי הרוסי. כל ההבדלים הללו יוצרים את התחושה ששתי קבוצות השירים בלתי תלויות זו בזו, ולמעשה אפילו מנוכרות זו מזו.

כמעט כל שיר במחזור השירים מנצל את השפה המרומזת והמשמעות המובלעת האופייניים לשירת העם היהודית, כדי להעלות משמעויות מוסוות מסויימות. דוברושין, אחד מגדולי המומחים לשירי-עם יהודיים ועורך **שירי עם יהודיים**, כתב בקשר לכך:

> כאן [בשירי עם יהודיים] ממשיות מירבית ודיוק הופכים לעתים קרובות לאיפוק. כששני אנשים משוחחים על דברים ידועים לשניהם, הם יכולים לדבר ברמזים... בשירת עם יהודית, צירופי מלים ושורות מסוג זה, הבנויים על רמזים, מופיעים לעתים תכופות.[7]

רמזים אלה נושאים בחובם משמעות ממשית רק למי שהוכנס בסוד – במקרה זה של מחזור השירים, כלומר לאלה המכירים מקרוב אקלים חברתי ואמנותי מסויים. לדוגמה, בשיר השלישי ישנה התייחסות מרומזת למיליונים שהוגלו לסיביר על ידי משטר סטאלין, למרות שהטכסט עצמו מתייחס לאירועים של מהפכת 1905. השיר השלישי מתקשר גם לשיר הרביעי, עם קריאתו הנואשת דחוזרת על עצמה, "אוי, אברהם, כיצד אחיה בלעדיך?/ אני בלעדיך – אתה, בלעדי/ איך נחיה זה ללא זה?"

אחד-עשר השירים של האופוס 79 מחולקים בבירור לקבוצות, האחת – שמונת השירים הטראגיים שחוברו באוגוסט 1948, והשניה – שלושת האחרים, שירי "אושר" שנוספו על ידי המלחין באוקטובר לאחר השמעת היצירה בביתו.

מן השירה היהודית העממית

תמציות

1. השיר – שאלה ותשובה בחרוזים – מספר על מוישלה, תינוק שנולד, מנענעים אותו בעריסה, מאכילים אותו בלחם ובצל וקוברים אותו בקבר זעיר.

2. שיר ערש. אבא ילך אל הכפר ויביא לנו תפוח (או תרנגולת, אגוזים, וכד') כדי לחזק את הראש (הבטן, היד, וכד').

3. שיר ערש על אב גולה: נומה; אביך בסיביר, ויגוני עמוק... ששש...

4. פרידה מן האהוב. הפזמון החוזר: "אוי, אברהם, איך אוכל לחיות בלעדיך?" מתחלף בזכרונות על אודות הפגישות הראשונות בין שני האוהבים.

5. "הקשיבי, כאסיע! אסור לך ללכת... עם אף אחד! אחרת, את תבכי...".

6. צירל'ה בתו של בעל הפונדק התנצרה. האב הנואש מציע לה שמלות, תכשיטים ועוד, אבל היא דוחה אותו ומבקשת מה"פריסטאב" (קצין המשטרה) "לגרש את היהודי הזקן".

7. שיר ריקוד. השורה "הופ, הופ, הופ", מתחלפת בתיאור של תינוק בעריסה, רעב ו"עירום, ללא חיתולים".

8. שיר על עוני מדכא: שיינדל שלי שוכבת במטה עם ילדה. אין אש באח והרוח מנשבת. "אוי, ילדים, בכו; החורף שוב כאן!".

9. בעבר היו לי רק שירים עצובים, והשרות לא לבלבו בשבילי; כעת הקולחוז הוא ביתי, ואני מאושר.

10. שיר רועים: אני מחלל בחלילי הקטן ומעריץ את ארצי. חליל קטן, אל תבכה, אתה שומע; אני מאושר ועליך לנגן יותר בעליצות.

"דמוקרטית", "מלודית", ו"מובנת לעם" - כפי שראו זאת מוסיקולוגים סובייטיים רבים. מרוע עבודה שנכתבה בהתאמה מלאה עם הדרישות האסתטיות של החלטת המפלגה תעוכב על ידי המלחין?

ואכן, בזמן שבו הושלמה כתיבת היצירה, סתיו 1948, לא התכוון שוסטקוביץ' לעבב את ביצועה הפומבי. אחרת הביצוע הביתי שערך לה בספטמבר היתה פעולה מסוכנת למדי כהתחשב באקלים הפוליטי של שנת 1948. ובניגוד לכך, הוא כנראה לא סיפר לאיש על קיומם של הקונצ'רטו או הרביעיה, כי מן הסתם התכוון להסתיר אותם מלכתחילה. עד סתיו 1948 גלי ההלם של אירועי פברואר הקודם כבר שככו. כעת יכול היה שוסטקוביץ' להרהר בביצוע פומבי. זה עשוי להסביר את בחירת הטכסטים, הניב המוסיקלי הפופולארי, והתוספת באוקטובר של שירים תועמלניים משהו המסיימים את המחזור.

התרבות היהודית הסובייטית, אף על פי שהיתה כבר מאויימת, טרם הוחרמה. עוד בינואר 1949 כתב שוסטקוביץ' לידיד, המלחין הנודע קארה קאראייב:

> קאריק היקר! תודה על מכתבך. אינני חש בטוב... טרם הציגותי את השירים היהודיים שלי. אני אעשה זאת בעוד עשרה ימים. משום שגורלם מעניין אותך, אכתוב לך יותר על הצגתם...[6]

ואולם, במשך חודש דצמבר 1948 ופברואר 1949, רק חדשים אחדים לאחר הביצוע בביתו של שוסטקוביץ', השתנה המצב לבלי הכר: אינטלקטואלים יהודיים רבים, ביניהם גם דוברושין ויודיצקי, שאספו של שירי העם היהודיים נאסרו; כל קהילת האליטה היהודית התרבותית נחשדה, ומוסדות תרבות יהודיים נסגרו; בישיבה של איגוד הקומפוזיטורים ומעל דפי העיתונות, מוסיקולוגים בכירים, מרביתם יהודים, הואשמו ב"פעילויות אנטי-פטריוטיות" ו"טעויות קוסמופוליטיות".

לא היה עתה סיכוי כלשהו לשום ביצוע פומבי של יצירה יהודית, ואפילו היא כתובה בסגנון מוסיקלי התואם בשלמות את הדרישות הרשמיות. מיצירה שנהגתה ונכתבה כביטוי ליאוש האנושי, הפכה מן השירה היהודית העממית ליצירה בעלת פוטנציאל חברתי רחב-ידיים – מקרה יוצא דופן של שינוי פתאומי בערך ובמשמעות של יצירה אמנותית, הנובע מן הנסיבות שנוצרו לאחר שנכתבה ושלא היו בשליטת המחבר.

רק לאחר שנים הפכה מן השירה היהודית העממית לחלק אורגני מן המוסיקה הסובייטית.

* * *

שיר מס' 6

שוסטקוביץ'	הטכסט העממי
אליה, סוחר הגרוטאות לבש את גלימתו; מספרים, שבתו הסתלקה עם ה"פריסטב". (קצין המשטרה).	אליה, בעל הפונדק לבש את גלימתו; בתו התנצרה – כך נאמר לו.

בעלי חשיבות השלכתית רבה הם השינויים שהוכנסו בגירסה התזמורתית של המחזור, שהם למעשה שחזורים של הטכסטים המקוריים מן המהדורה הרוסית של שירי עם יהודיים. שוסטקוביץ' השמיט את השמות החדשים שהעניק לשירים, חזר לטכסט העממי המקורי של השיר הראשון, וסילק את ההתייחסות הזהירה לצאר בשיר השלישי. זה מוכיח עד כמה החשיב שוסטקוביץ' את דטכסטים העממיים האמיתיים.

שוסטקוביץ' הורשה לבצע בפרהסיה את האופ. 79 רק שנתיים לאחר מותו של סטאלין. הביצוע הפומבי הראשון של היצירה נערך ב–15 בינואר, 1955 בלנינגרד, והביצוע השני – 5 ימים לאחר מכן במוסקבה. המבצעים היו נינה דורליאק (סופרן), זרה דולוכנובה (מצו סופרן), אלכסיי מאסלניקוב (טנור), וליד הפסנתר – המלחין עצמו. ביוני אותה שנה פורסם המחזור בהוצאת הקרן המוסיקלית של ברית המועצות (מוסקבה) ב–3000 עותקים. ב–19 בפברואר, 1964, תחת שרביטו של גנאדי רוז'דסטבנסקי, הציג המלחין את הגירסה המתוזמרת של המחזור בעיר גורקי במסגרת הפסטיבל השני למוסיקה בת זמננו.

הועלתה סברה שהדחיה בהשמעתה הפומבית הראשונה של היצירה היתה תוצאת אי רצונו של שוסטקוביץ' להציג באותה עת יצירות בעלות "ניב מורכב", בד בבד עם רצונו לדחות את השמעת הבכורה עד שהאקלים האמנותי יהיה יותר נינוח[5]... אם זוהי סברה מתקבלת על הדעת עבור הרביעיה מס' 4 והקונצ'רטו לכינור שנכתבו באותו הזמן ובוצעו לראשונה רק בשנת 1953 ו–1955, הרי הדבר אינו הגיוני בקשר למחזור הווקאלי.

מן השירה היהודית העממית היא דוגמה בולטת של סיגנון עממי עירוני. הטכסט הינו שירה עממית מקורית וכבזה היה צריך להיחשב על פי אמות המדה האסתטיות הסובייטיות כחומר-גלם הראוי ביותר לעיבוד מוסיקאלי. המוסיקה נכתבה בהתאמה מלאה עם מאפייני הז'אנר: מבנה של צמדי שורות, שליטה של לחן פשוט, וליווי מן הסוג העממי. זה היה סוג המוסיקה שדרשה ההחלטה של פברואר 1948 –

האחרונים של גירסת הפסנתר? כיצד יכול להיות שהוא השתמש בעת ובעונה אחת בגרסאות שונות של הטכסט ושמות השירים, כפי שמגלה השוואה של האופוס 79 והאופוס 79a? מדוע לא הופיעה הגרסה לתזמורת לפני 1964?

השירים לאופוס 79 ששוסטקוביץ׳ בחר מתוך המהדורה הרוסית של האוסף של דוברושין ויודיצקי שירי עם יהודיים היו תרגומים של ההוצאה היידית המקורית שפורסמה ע״י אותם האנשים בשנת 1940.[4] התרגומים הם ברובם מילוליים מלבד תיקונים קלים, כמו למשל, שינוי המלה "מהנדסים" ל"רופאים" בשיר מס׳ 11. שוסטקוביץ׳ דבק בסדר השירים כפי שהופיעו במהדורות הרוסית והיידית, אולם הוא המציא שמות משלו לשירים. קשה לדעת מנקודת תצפית זו שלנו מה היו הסיבות שגרמו לשוסטקוביץ׳ להעניק שמות לשירים – צנזורה ממשלתית? צנזורה עצמית?

בשלושה מקרים יש לשינויי השמות של שוסטקוביץ׳ השלכה חשובה. דשינוי בשיר הראשון נראה כבעל חשיבות אמנותית והוא מחליף את האוירה המסתורית קמעה של הטכסט העממי בשירה "ארצית" יותר – הטכסט העממי כנראה לא היה "ריאליסטי" דיו בשביל שנת 1948:

הטכסט העממי	שוסטקוביץ׳
השמש והגשם,	השמש והגשם,
הכלה ילדה תינוק	הזוהר והערפל,
החתן הגיע,	הערפל נמוך,
הכלה נסחפה לה.	הירח התכהה.

לשני השינויים הבאים יש אמנם חשיבות חברתית. בשיר השלישי הוסיף שוסטקוביץ׳ את השורה "הצאר הושיב אותו בכלא" לאחר השורה "אביך בסיביר" בטכסט המקורי – לבטח יש בכך נסיון להימנע מכל פירוש מוטעה. בשיר השישי, המלים "התנצרה" הוחלפו במלים "הסתלקה עם הפריסטאב" (קצין משטרה); כך הומר נושא דתי בנושא חברתי-חילוני.

שיר מס׳ 3

הטכסט העממי	שוסטקוביץ׳
נומה, ילדי יפהפה שלי	בני הקטן הוא היפה ביותר בעולם.
נומה, ילדי הקטן	אור באפלה, אור באפלה,
אביך הוא סיבירי צעיר	אביך כבול בשלשלאות בסיביר,
נומה, ששש...	הצאר הושיב אותו בכלא.

המחזור של שוסטקוביץ' **מן השירה היהודית העממית** לסופראן, אלט, טנור ובסנתר, אופוס 79, הינו אחת מן היצירות עשירות הסמלים היפות ביותר, יצירת מופת של סיגנון הניב העממי.

המחזור הווקאלי שייך ל"תקופה היהודית" השניה (1948–52) בקריירה היצירתית של שוסטקוביץ'. שנת 1948, שבה נכתב המחזור, היתה שנה קשה לתרבות המוסיקלית הסובייטית ולמלחין. שוסטקוביץ' היה קורבן למתקפת גינויים בחודשים שיבואו. החלטת הוועד המרכזי מיום 10 בפברואר 1948 האשימה את שוסטקוביץ' ומלחינים סובייטיים מובילים אחרים בנטיות ל"פורמליזם" ונטיות "נגד העם" במוסיקה שלהם. לאחר מכן התכנס בפראג ב-20–29 במאי 1948 הקונגרס הבינלאומי של המלחינים והמוסיקולוגים שנשלט ע"י הממסד הסובייטי והכריז על תמיכתו בהחלטת הוועד המרכזי המוקיעה "קוסמופוליטניזם" במוסיקה, וביוני ויולי אותה שנה התפרסמה בכתב העת **סובייטסקאיה מוזיקה** מס' 2 ו-3 מאמר בן 2 חלקים מאת המלחין מריאן קובאל הקובע שהמוסיקה של שוסטקוביץ' היא "חסרת-ערך" ו"כוזבת".

המקור הטקסטואלי של שוסטקוביץ' היה אוסף שירי עם יהודיים ברוסית (**יוורייסקיה נארודניה פיסני**) שנאספו ע"י י.מ. דוברושין, וא.ד. יודיצקי ושנערכו ע"י י.מ. סוקולוב. הספר אושר לפרסום ב-19 למרץ 1947.

על פי עדותה של נטליה מיכואלס, בתו של השחקן היהודי הדגול שלמה מיכואלס, שהיתה חברה קרובה של המלחין, היה זה במאי 1948 כששוסטקוביץ' שאל בנוכחותה שאלות בפעם הראשונה על אודות מבטא של מלים מסויימות ביידיש ועל הזרימה הקצבית של טכסטים עממיים מקוריים ששוסטקוביץ' הכירם רק בתרגומם הרוסי.[3] נטליה גם היתה נוכחת בביצוע הבכורה הביתי של האופוס 79 שנערך ביום הולדתו ה-75 של המלחין, ב-25 בספטמבר 1948. (הוא נהג לבצע יצירות חדשות במסיבות יום הולדתו בביתו). לפני תחילת הקונצרט, הציג שוסטקוביץ', תוך שהוא משפשף את ידיו בעצבנות, את השירים שנכתבו לא מכבר, במלים הבאות: "יש לי כאן, אפשר לומר, שירים חדשים אחרים". בביצוע הבכורה בביתו הושמעו רק שמונת השירים הראשונים. עובדה זו מתאימה לסדר הזמן של חיבור המחזור הווקאלי שהופיע בכרך 32 באסופת יצירותיו של שוסטקוביץ' (מוסקבה, 1982): שמונת השירים הראשונים של האופוס 79 מתוארכים: 1–29 באוגוסט 1948, ואילו שלושת האחרונים מתוארכים: 10–24 באוקטובר של אותה שנה.

קיים בלבול מסויים בתיארוך הגירסה המתוזמרת של המחזור הווקאלי שכונתה על ידי המלחין אופוס 79a. כל המקורות בהם מוזכרת יצירה זו נוקבים בשנת 1963 או 1964. רק באסופת היצירות, כרך 31, מופיע התאריך 1 באוקטובר 1948. זה מפתיע: האם סיים שוסטקוביץ' את כתיבת הגירסה התזמורתית לפני כתיבת שלושת השירים

הכליזמר הכלית. בפוגה בפה מינור דשתמש שוסטקוביץ' כמודל בצורתה הנשגבת ביותר של דמסורת המוסיקלית היהודית – תפילת שחרית לחול:

דוגמה מס' ו' **בײַשפּיל נר' ו'**

שוסטקוביץ', אופ. 87/8 — שאָסטאַקאָוויטש, אָפּ. 87/8

תפילת שחרית לחול (איזנשטיין) — וואָכעדיקס ש. . תפילה (אײַזענשטיין)

מזמור של לבלה אלוקסטר (עפרת) — לעבעלע אַלוקסטערס מזמור (עפֿראָס)

השימוש ביסודות יהודיים במוסיקה של שוסטקוביץ' מתפשט הרבה מעבר ליהודיות ה"צבעונית" והייחודית שלהם. המשמעות הטבועה ביסודות אלה היא משמעות סמלית עמוקה. זוהי למעשה שפה סמויה המועברת אל המאזין הקשוב והמודע למשמעותה המעודנת. הודות למקומו המיוחד בתרבות הסובייטית שימש היסוד היהודי כמעביר אינפורמטיבי מושלם וכעין "אמצעי מסווה"[2] לצורך ביטוי "הערכים הסמליים" שהאמן השתמש בחלקם ביודעין, ובחלקם – שלא ביודעין.

* * *

1. הטכסט הוא סוציו-ביקורתי בשעה שהיסוד היהודי נעדר לחלוטין. זהו המקרה של הפרק הראשון באבי יאר בסימפוניה מס׳ 13. לא יכול להיות ספק בדבר הקונצפציה המרכזית המכריעה של המלחין ביצירה זו ובדבר יחסו לאנטישמיות. הניב היהודי המוסיקלי אינו יכול כאן להוסיף דבר לכוונה הברורה של הטכסט, והוא מיותר למעשה. יתרה מזו, הניב כאן הוא רוסי – צלצולי פעמונים רוסיים, מודוסים רוסיים, סיגנון מקהלתי רוסי.

2. טכסט ו/או מוסיקה מבוססים על סוג של ניב יהודי עממי מזרח-אירופי מסוגנן. ברם, היסודות המוסיקליים הבסיסיים ביצירות אלו אינם בהכרח יהודיים טהורים. הניב המוסיקלי היהודי מתמזג עם יסודות מוסיקליים עממיים אחרים. מלבד תוי איפיון שוסטקוביצ׳יים מסויימים (צלילים משוטחים, למשל) יונקת המוסיקה מניב עממי האופייני למזרח אירופה בכלל. המבנה, המשקל והמקצב, כמו גם המודליות, אופייניים למוסיקה העממית של תרבויות מזרח-אירופיות אחדות. טיבן האתני הכפול של היצירות, כמו הקונצ׳רטו לכינור, הרביעיה מס׳ 4 והקונצ׳רטו לצ׳לו, מאפשר פירושים דו-משמעיים על רמות אחדות המוסיקלית הטהורה והסוציו-תרבותית. ביצירות הווקאליות-כליות המלוות בטכסט, הרמז הביקורתי של הטכסט נתמך ביהודיות הפחות או יותר ״בלתי רצויה״ של הניב המוסיקלי (לדוגמה, אופוס 79 ואופוס 91 – ראה טבלד בעמודים יח–יט) ובכך נוצר חותם אמנותי של ביקורת חברתית. אפילו ביצירות כליות טהורות הצלילים היהודיים הדו-משמעיים של המוסיקה היו מסוגלים להחזיק במשמעות זו. אולם שוב, גם טכסט ביקורתי וגם ניב אתנו-מוסיקלי כפול יכולים לחמוק מאוזן המאזין, לחלוף, מבלי שיורגשו על ידי המתנגדים, ולהיות מוצדקים על ידי היוצרים עצמם. זוהי ה-raison d'être של המשמעות הכפולה של היסודות היהודיים במוסיקה של שוסטקוביץ׳.

3. במוסיקה כלית בעלת רמה גבוהה של הפשטה, הכתובה בשפה מוסיקלית מתקדמת, בהשוואה למוסיקה הסובייטית של זמנה, עושה המחבר שימוש בניב היהודי האותנטי ביותר. ביצירות אלו יונק המלחין מכוחה הסוברני של המוסיקה הדתית היהודית. כדי להבין מוסיקה זו חייב המאזין להפעיל את השכבות העמוקות ביותר של זכרונו ואת מערכת האסוציאציות שלו. למשל, ב 24 הפרלודים והפוגות, אופוס 87, חבויה משמעות היצירה עמוק בתוך מבוכי הטכניקה הפוליפונית. צורות הפרלוד והפוגה, וההפשטה של המשמעיות, תבעו ניצול מקורות אחרים מאשר שירת-העם האתני או נעימת

הקשר עם פליישמן בשנים 1937–1941 ותרומתו ל–כנורו של רוטשילד היה מפגשו הראשון של שוסטקוביץ' עם הניב היהודי. רבות מן התחבולות שיצרו את סגנונו היהודי של שוסטקוביץ' – מודוסים מסויימים, ה"פרימה היאמבית", ה"אום-פה" של ליווי הכליזמר – ניתן לגלות בצורה ראשונית באופרה של פליישמן. מיד לאחר שסיים את העבודה על האופרה, התחיל לעבוד על הטריו עם הפינאלה הטראגי והמקאברי, שבו מנוצל היסוד היהודי.

אלה היו הימים בהם המידע הראשון אודות השואה החל מגיע לבריה"מ.

התקופה השניה, 1948 עד 1952, כוללת את מרבית היצירות הרלוונטיות לענייננו: הקונצ'רטו לכינור, הרביעיה מס' 4, המחזור הווקאלי מן השירה היהודית העממית, 24 הפרלודים והפוגות, ו–ארבעת המונולוגים. בשנים אלה נעשה הנסיון הרצוף של משטר סטאלין לחסל את תרבות היהדות הסובייטית ומוסדותיה.

מרבית היצירות שנכתבו בתקופה זו בוצעו לראשונה, לאחר דחיה משמעותית, לאחר מותו של סטאלין. הסיבה לכך היתה, מן הסתם, לחץ אידיאולוגי של המימסד התרבותי (החלטת הועד המרכזי של המפלגה מה–10 בפברואר, 1948) שלא לכתוב מוסיקה אינסטרומנטלית מורכבת ("אנטי-דמוקרטית"). המזיגה של הלחצים האנטי-יהודיים עם האנטי-מודרניזם באמנות איפיינה את החיים התרבותיים של אותם ימים בברית המועצות, בדרך טראגית ביותר.

התקופה השלישית ארכה מ–1959 עד 1963, כששוסטקוביץ' כתב את הקונצ'רטו לצ'לו, את הרביעיה מס' 8, את הסימפוניה ה–13 וכנראה את הגירסה התזמורתית למחזור הווקאלי מן השירה היהודית העממית. בשנים אלו היכה את בריה"מ גל אנטי-שמי חדש ובכך החלה תקופת ה"קיפאון".

את הקשר האחרון של שוסטקוביץ' עם יהודיות ניתן לתאר כמחווה של הגנה במצב רוח של זכרונות רגשניים: בשנת 1970 הוא הופיע כעורך ראשי של אסופת שירים יהודיים בינונית ביותר.

מספרן הגדול של היצירות המכילות יסודות יהודיים וסדר-הזמנים של חיבורן הם הוכחה למשמעות המיוחדת הטמונה ביצירותיו "היהודיות" של שוסטקוביץ' למעשה, גורל היהדות הסובייטית מסומל בקורפוס מוסיקלי זה.

אם נבחן את יחסי הגומלין שבין היסודות היהודיים וסגנון היצירה תתגלה הפונקציה של היסודות דללו מזוית אחרת. "היהודיות" של המוסיקה שלו מתגברת עם עליית שיעור ההפשטה של המבנה המוסיקלי והעמקת משמעותה האיזוטרית: ככל שהמשמעות חבויה יותר, כך חזק יותר הגוון האתני של המוסיקה והניב היהודי המוסיקלי אינטנסיבי יותר. ולהיפך, ככל שהמשמעות גלויה וישירה יותר, כך המוסיקה פחות יהודית ומוצאה האתני יותר מעורפל. קיימים שלשה סוגים שונים של תלות הדדית:

1	2	3	4	5
7. **ארבעה מונולוגים על טכסטים של א. פושקין לקול ופסנתר,** אופוס 91	1952	1960 סוב. קומפוזיטור מ	?	מס. 1: [illegible]
8. **קונצ'רטו לצ'לו ותזמורת מס. 1, אופוס 107**	1959	[illegible] מוזגיז [illegible]	4.10.59; ל מ. רוסטרופוביץ' והתזמורת הפילהרמונית של לנינגרד בניצוחו של י. מראבינסקי	הפרק השלישי: אלגרו קון מוטו
9. **רביעיה מס. 8** לשני כנורות, ויולה וצ'לו, אופוס 110	[illegible]	1961 סוב. קומפוזיטור	2.10.60; ל רביעיית בטהובן (ראה אופוס 83)	הפרק השני: אלגרו מולטו
10. **סימפוניה מס. 13 לבס סולו, מקהלת באסים ותזמורת,** הטכסטים מאת י. יבטושנקו, אופוס 113	1962	1970 ליידן מיוזיק קנדה	18.12.62; מ התזמורת הפילהרמונית של מוסקבה בניצוחו של ק. קונדראשין, ו. גרומדסקי (בס) ומקהלה בניצוחו של א. יורלוב	הפרק הראשון: באבי יאר
11. **מן השירה היהודית העממית,** הגירסה לקול ותזמורת, אופוס 79a	*1963	1982 מוזיקה מ	19.2.64; גורקי, התזמורת הפילהרמונית של גורקי בניצוחו של ג. רוז'דסטבנסקי, ל. אברייבה (סופרן), ג. פיטארנקו (אלט), א. מסלינקוב (טנור)	כל היצירה
12. עורך ראשי של אסופת השירים **שירים יהודיים חדשים,** אסף ז. קומפאנייץ	?	1970 סוב. קומפוזיטור מ	?	כל היצירה

* כל המקורות הביבליוגרפיים והביוגרפיים נוקבים בשנים 1963 ו–1964 כתאריך חיבור היצירה הזו. רק כרך 31 של האוסף של עבודותיו של שוסטקוביץ (מוסקבה, 1982) צוין 1 באוקטובר 1948.

רשימת יצירותיו של שוסטקוביץ' בעלות נושאים יהודיים ויצירות יהודיות בהשתתפותו*

	היצירה 1	הוברה 2	פורסמה 3	ביצוע בכורה 4	הנושא היהודי 5
1.	עריכה ותיזמור של האופרה של ב. פליישמן **כינורו של רוטשילד**	1943	1965 מוסיקה מ	20.7.60; מ הסולנים של החברה הפילהרמונית הממלכתית של מוסקבה	כל היצירה
2.	**שלישיה לכינור, צ'לו ופסנתר,** אופוס 67	1944	1944 מוזגיז מ	14.11.44; ל מחבר (פסנתר) ד. ציגנוב (כינור) ס. שירינסקי (צ'לו)	הפרק הרביעי: אלגרטו
3.	**קונצ'רטו לכינור ותזמורת,** אופוס 77	1947 1948	1956 מוזגיז מ	19.10.55; ל ד. אויסטרך והתזמורת הפילהרמונית של לנינגרד בניצוח י. מראבינסקי	הפרק השני: סקרצו
4.	**מן השירה היהודית העממית,** מחזור קולי לסופרן, אלט, טנור ופסנתר, אופוס 79	1948	1955 מוזיקלני פונד [illegible]	15.1.55; ל מחבר (פסנתר) נ. דורליאק (סופרן) ז. דולוחנובה (אלט) א. מסלניקוב (טנור)	כל היצירה
5	**רביעיה מס' 4 לשני כינורות,** ויולה וצ'לו, אופוס 83	1949	1954 מוזגיז מ	5.12.53; מ רביעיית בטהובן (ר. ציגנוב, ו. שירינסקי, ו. בוריסובסקי, ס. שירינסקי)	הפרק הרביעי: אלגרטו
6	**24 פרלודים ופוגות,** אופוס 87	1950 1951	1952 מוזגיז מ	23 ו־28.12.52; מ ט. ניקולייבא	פר/פ מס. 8; פר מס. 14; פ מס. 16; פר מס. 17; פ מס. 19; פ מס 24

* קיצורים: מ = מוסקבה; ל = לנינגרד; פר = פרלוד; פ = פוגה

העניין שגילה דמיטרי שוסטקוביץ' בחומרים יהודיים – מוסיקליים ולא-מוסיקליים – הוא חסר-תקדים בהיסטוריה של המוסיקה הרוסית והסובייטית.*

יסודות של ניב מוסיקלי יהודי ניתן למצוא לפחות בעשר מתוך עבודותיו החשובות (ראה טבלה בעמ' יח-יט), החל בטריו, אופוס 67 (1944), וכלה בסימפוניה מס' 13, אופוס 113 (1962). את עניינו זה הוא ביטא גם בדרכים אחרות, מלבד הלחנה מקורית: הוא השלים את כתיבת האופרה של תלמידו בנימין פליישמן **כינורו של רוטשילד** (1943) ואף שימש כעורך ראשי של האוסף המגוון המכונה **שירים יהודיים חדשים** (1970).

מלבד היקפה והתמדתה, גם נבדלת המעורבות של שוסטקוביץ' במוסיקה ובתרבות היהודית מזו של כל המלחינים הרוסים המוקדמים מעצם טבעה. השימוש שעשו מלחינים רוסים בני המאה ה-19 בניב מלודי פסאודו-יהודי משקף לא יותר מאשר "ענין רוסי אופייני בכל דבר מזרחי" (ולדימיר סטסוב). את השימוש של ניב יהודי שאימץ שוסטקוביץ' אין לייחס לא לסיגנון "הפולקלוריסטי" של מוסורגסקי או רימסקי-קורסקוב, ואף לא לכוון "הפילוסופיות" של רובינשטיין או סרוב.

על מנת להבין את משמעות היסודות היהודיים במוסיקה של שוסטקוביץ' חיוני לזכור את מעמדה השנוי במחלוקת של התרבות היהודית בברית המועצות באותו הזמן. למרות שהצורה והתוכן השתנו בהתאם לתקופה, הדעה השלטת היתה שהרעיון של עם יהודי נבדל אינו תקף מבחינה מדעית. כתוצאה מכך, התקיימה התרבות היהודית, כולל זו המוסיקלית, על קו הגבול בין המותר והבלתי-רצוי. פרדוכס זה של המותר אך הבלתי-רצוי, האסור אך הלא בלתי-חוקי, יצר סיטואציה דו-משמעית ביותר בתרבות הסובייטית ביחס לשימוש בנושאים ומוטיבים יהודיים באמנות. כל שימוש בניב או נושא יהודי טמנו בחובם סיכון עד לפיצוץ חברתי.

הפיזור הכרונולוגי וטבעה הסגנוני של כל יצירה משל שוסטקוביץ', הקשורה לנושאים יהודיים, משקפים את האני מאמין האמנותי שלו בזמן חיבורה. משום כך כה מעניין לעקוב אחר שני ההיבטים הללו – הכרונולוגי והסגנוני – של התהליך היצירתי שלו ביחס לשימוש בחומרים היהודיים.

שוסטקוביץ' השתמש ביסודות יהודיים במשך שלוש תקופות. הראשונה, 1943–1944, כוללת תיזמור האופרה **כינורו של רוטשילד** שנכתבה על ידי תלמידו האהוב, בנימין פליישמן (1913–1941), שנהרג במלחמה, והטריו לפסנתר, אופוס 67.

---

* מסה זו מבוססת על עבודות קודמות של המחבר.
"Shostakovich's Song Cycle From *Jewish Folk Poetry*. Aspects of Style and Meaning", *Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz*, ed. M.H. Brown (Ann Arbor: UMI Research Press, 1984), 259–286; "The Double Meaning of Jewish Elements in Dmitri Shostakovich's Music", *The Musical Quarterly*, LXXXI/1 (1985), 68–80.

השירים היהודיים של שוסטקוביץ': מסה

די פֿאָרשערישע טעטיקייטן פֿונעם אינסטיטוט "יד לצלילי השואה" האָבן זיך געשטעלט פֿאַר אַ ציל אָפּצוהיטן די ייִדישע מוזיקאַלישע קולטור, און דער עיקר, די וואָס איז געשאַפֿן געוואָרן און אויסגעפֿירט געוואָרן אין דער חורבן-תקופֿה. די מוזיקאַלישע קולטור פֿון דער דאָזיקער תקופֿה איז ענג פֿאַרבונדן מיט ייִדיש, די שפּראַך וואָס אין איר זענען געשריבן געוואָרן סך-הכּל חורבן-לידער. ייִדיש איז געווען די שפּראַך פֿונעם ייִדישן אויפֿשטאַנד און גײַסטיקן ווידערשטאַנד, אויף ייִדיש האָבן די מוזיקאַנטן און די טעאַטער-קינסטלער דערשטיקט דעם עולם אין די געטאָס און דערוועקט אין דער ייִדישער נשמה דעם בטחון, אַז עס וועלן קומען בעסערע צײַטן, מיט ייִדיש אויף די ליפּן זענען ייִדן דעמאָלט געגאַנגען אויף קידוש-השם.

דמיטרי שאָסטאַקאָוויטש האָט זיך באַנוצט מיט ייִדישע פֿאָלקסטעקסטן אין דעם וואָקאַלן ציקל "פֿון דער ייִדישער פֿאָלקס-פּאָעזיע". אין דעם דאָזיקן ווערק האָט זיך אַנטפּלעקט זײַן וואַרעמע באַציִונג צו דער ייִדישער פֿאָלקסקונסט. דער קאָמפּאָזיטאָר אַליין האָט געוווּנטשן, מען זאָל אויספֿירן דאָס דאָזיקע ווערק אין דער אָריגינעלער שפּראַך, אין ייִדיש. די דאָזיקע אָריגינעלע טעקסטן צוגעפּאַסט צו דער מוזיק פֿונעם וואָקאַלן ציקל ווערן דאָ פֿאַרעפֿנטלעכט דעם ערשטן מאָל.

דער אינסטיטוט "יד לצלילי השואה" זעט ווי זײַן חובֿ צו ברענגען פֿאַר דער עפֿנטלעכקייט די דאָזיקע טעקסטן, אַזוי ווי אַנדערע פֿון שאָסטאַקאָוויטשעס שאַפֿונגען געווידמעט די קרבנות פֿון דער צווייטער וועלט-מלחמה און פֿון דעם חורבן.

משה האַן

משה האַן
דירעקטאָר פֿונעם אינסטיטוט פֿאַר פֿאָרשן די ייִדישע מוזיק
פֿון דער חורבן-תקופֿה "יד לצלילי השואה"

פֿאָרוואָרט

אין משך פֿון דער גאַנצער ייִדישער געשיכטע איז תּמיד אָנגעגאַנגען אַן עקשנותדיקער קאַמף אויפֿצוהאַלטן גײַסטיקע ווערטן פֿון ייִדישן פֿאָלק. באַזונדער איז לעבנס-וויכטיק אָט דער געראַנגל אין אונדזער יאָרהונדערט, ווען די אַסימילאַציע און פֿאַרפֿרעמדונג דראָט צו צעברעקלען אונדזער אומה. דעריבער זײַנען פֿאַרשטענדלעך די אַלע אָנשטרענגונגען, וואָס ווערן געמאַכט צו פֿאַר זיכערן אונדזערע גײַסטיקע ווערטן און די אחדות פֿון ייִדישן פֿאָלק.

מיט 14 יאָר צוריק האָט אַ קליינע גרופּע פֿון תּלמידי-חכמים, שרײַבער און געזעלשאַפֿטלעכע טוער, זיך צונויפֿגעקומען אין תּל-אביב, מיטן ציל צו זוכן וועגן צו פֿאַרמײַדן די צעברעקלונג פֿונעם רוב מזרח-אייראָפּעישן ייִדנטום, צו שטאַרקן און פֿאַרפֿעסטיקן די דאָזיקע גײַסטיקע ירושה.

ווי אַ רעזולטאַט דערפֿון איז אין יאָר 1976 פֿאָרגעקומען די ערשטע ייִדיש וועלט-קאָנפֿערענץ אין ירושלים. אויף אָט דער קאָנפֿערענץ איז געגרינדעט געוואָרן דער וועלטראַט פֿאַר ייִדיש און ייִדישער קולטור, וועלכער זאָל זײַן געבויט אויפֿן יסוד פֿון ייִדיש און ייִדישקייט, דייה נישט בלויז צו שטאַרקן און פֿאַרפֿעסטיקן די ייִדישע שפּראַך, נאָר אַז דאָס ייִדישע פֿאָלק זאָל אין איר געפֿינען די נויטיקע גײַסטיקע שטיצע.

אין משך פֿון די יאָרן זינט דער גרינדונג פֿון וועלטראַט, זײַנען דערגרייכט געוואָרן אַ סך דערפֿרייענדיקע רעזולטאַטן. אין 17 לענדער, דאָרט וווּ סיגעפֿינט זיך אַ ייִדיש-רעדנדיקע באַפֿעלקערונג, האָבן זיך געשאַפֿן ייִדיש-קאָמיטעטן, וועלכע פֿאַרשפּרייטן און שטאַרקן ייִדיש און ייִדיש-קולטור, ווען מדינת-ישׂראל איז הײַנט צו טאָג דער צענטראַלער פּונקט פֿון דער ייִדישער ירושה.

דער וועלטראַט פֿאַר ייִדיש און ייִדישער קולטור אין זײַן פֿילזײַטיקער טעטיקייט, האָט אויך נישט אויסגעלאָזט דעם געביט פֿון ייִדישער מוזיק, וועלכע האָט דעם כּוח צו באַאײַנפֿלוסן און ווענדן די אויפֿמערקזאַמקייט אויך צו אַנדערע ייִדישע גײַסטיקע אָביעקטן. דעריבער איז פֿאַרשטענדלעך די צוזאַמענאַרבעט פֿון וועלטראַט פֿאַר ייִדיש און ייִדישער קולטור מיט דעם אינסטיטוט פֿאַר פֿאָרשן ייִדישע מוזיק אין דער חורבן-תּקופֿה, וואָס האָט דערפֿירט צו אַ סטאַבילער קאָאָפּעראַציע. די דאָזיקע שותּפֿות האָט געפֿירט צו דער אָרגאַניזאַציע פֿון אַן אויסשטעלונג אין מאָסקווע וועגן ייִדישער מוזיק אין יענער תּקופֿה, און זי האָט געבראַכט צום אַרויסגעבן די דאָזיקע עסיי מיט די אָריגינעלע ייִדישע פֿאָלקסלידער פֿאַר דמיטרי שאָסטאַקאָוויטשעס וואָקאַלן ציקל. ווי באַקאַנט האָט דער קאָמפּאָזיטאָר געשטרעבט, אַז די לידער זאָלן דערשײַנען אין דער ייִדישער שפּראַך. איצט איז זײַן ווונטש רעאַליזירט געוואָרן, און מיר זײַנען צופֿרידן וואָס מיר דערמעגלעכן די פֿרײַנד און ליבהאָבער פֿון ייִדישער קולטור און מוזיק צו געניסן פֿון דעם וווּנדערבאַרן ייִדיש פֿאָלקלאָר.

יצחק קאָרן
פֿאָרזיצער פֿונעם וועלטראַט פֿאַר ייִדיש
און ייִדישער קולטור

המכון "יד לצלילי השואה" רואה בפעילותיו המחקריות יעוד לקיום ושימור של התרבות המוסיקלית היהודית, במיוחד זו שנכתבה ובוצעה בתקופת השואה. התרבות המוסיקלית מאותה התקופה קשורה לשפת היידיש בה נכתבו רוב שירי השואה. בשפה זו התקוממו היהודים תוך עמידה רוחנית, בשפה זו ריגשו המוסיקאים ואמני התיאטרונים המוסיקליים בגטאות את הציבור במתן עדוד ותחושת אמונה בעתיד טוב יותר, ועם שפה זו גם הלכו היהודים בתקופת השואה על קידוש השם.

דמיטרי שוסטקוביץ השתמש בשירה היהודית העממית במחזור הווקלי "מן השירה היהודית העממית", ויצירתו זו באה לגלות את היחס שלו לאמנות העממית היהודית. חלומו של המלחין היה ביצוע של היצירה בשפת המקור יידיש. טקסטים מקוריים אלה ביידיש מותאמים למוסיקה של מחזור השירים לראשונה מוצעים בפרסום זה.

המכון "יד לצלילי השואה" רואה מחובתו להעביר לתודעת הציבור טקסטים אלה, וכמו כן יצירות אחרות של שוסטקוביץ, המוקדשות לקורבנות מלחמת העולם השניה והשואה

משה הוך

משה הוך
מנהל המכון "יד לצלילי השואה"

דברי פתיחה

המאבק הבלתי נלאה של שמירת הערכים הרוחניים של עמנו הלך ונמשך במשך כל ימי ההיסטוריה היהודית. ברם, חיוני במיוחד מאבק גורלי זה בימינו אנו, עת ההתבוללות והניכור מאיימים על שלמות אומתנו. מכאן מובנים הם המאמצים הנעשים ע״י המועצה העולמית ליידיש ותרבות יהודית כדי להבטיח את קיומם של ערכים אלה.

לפני כ-14 שנה התכנסה חבורה מצומצמת של הוגי דעה, סופרים ואנשי מעש בתל-אביב, כדי למצוא דרכים שימנעו את התפוררות הרוב הגדול של יהדות אירופה המזרחית ותרבותה, שלא תרד, לתהום הנשיה, ולנצור את הירושה הרוחנית הזאת ולחזקה.

כתוצאה מזה התקיים בירושלים, בשנת 1976, כנס עולמי למען התרבות היהודית ובו, נוסדה ״המועצה העולמית ליידיש ותרבות יהודית״, שמטרתה היא לא רק לטפח את שפת היידיש ולהגביר את כוחה, אלא גם שחלק זה בעמנו שיידיש היא שפת-אם שלו, ימצא בה סעד רוחני.

מאז הווסדה של המועצה העולמית ליידיש ותרבות יהודית הושגו הישגים של ממש. ב-17 ארצות בהן חיים דוברי יידיש, התארגנו והוקמו ועדים ליידיש, המפיצים ומחזקים את שפה זו ותרבותה, כשמדינת ישראל מהווה את המרכז לפעולה רוחנית זו.

המועצה העולמית למען יידיש ותרבותה אינה מזניחה גם את דבר המוסיקה היהודית, אשר יש בה כח להשפיע ולעורר תשומת לב גם לערכי רוח אחרים. מכאן מובן הוא וטבעי שיתוף הפעולה של המועצה העולמית למען יידיש ותרבותה עם המכון לחקר המוסיקה היהודית בתקופת השואה, שהווה גם הגורם לארגון תערוכה למוסיקה זאת במוסקבה. שותפות זו הביאה גם להוצאת פרסום זה עם טקסטים מקוריים ביידיש של מחזור השירים ״מן השירה היהודית העממית״ מאת דמיטרי שוסטקוביץ. ידוע שהקומפוזיטור רצה ששירים אלה יופיעו במקורם ביידיש, ואנו מסייעים בזה לקיים את רצונו זה. רבה שמחתנו על שאנו נאפשר לשוחרי התרבות היהודית וניגוניה להינות משירי העם המופלאים בשילוב עם המוסיקה של דמיטרי שוסטקוביץ.

יצחק קורן

יו״ר המועצה העולמית ליידיש ותרבות יהודית

באַגריסונג פֿון דעם וויצע-פּרעמיער און בילדונגס– און קולטור-מיניסטער

איך באַגריס די איניציאַטיוו פֿונעם וועלטראַט פאר יִדיש און יידישער קולטור, בשותּפות מיט דעם אינסטיטוט פֿאַר פֿאָרשן די יִדישע מוזיק פֿון דער חורבן-תּקופֿה „יד לצלילי השואה״, אַרויסצוגעבן די אָריגינעלע טעקסטן אויף יִדיש פֿאַר דמיטרי שאָסטאַקאָוויטשעס וואָקאַלן ציקל „פֿון דער יִדישער פֿאָלקס-פּאָעזיע״. דער גרויסער רוסישער קאָמפּאָזיטאָר האָט זיך באַניצט מיט דער יידישער פֿאָלקס-פּאָעזיע כּדי צו שאַפֿן יִדישע לידער, וואָס אין זיי די יידישע פֿאָלקס-מעלאָדיע שמעלצט זיך צונויף מיט דעם ניגון פֿון דער יִדישער שפּראַך.

די דאָזיקע שאַפֿונג, אָנגענומען אינעם קלאַסישן אוצר פֿון אונדזער צײַט, שטעלט מיט זיך פֿאָר אַ בכּובֿדיקער בײַטראָג צו דער יִדישער, צו דער רוסישער און צו דער מענטשלעכער קולטור.

יצחק נבון

דברי סגן ראש הממשלה ושר החינוך והתרבות

הנני מקבל בברכה את היוזמה של המועצה העולמית לידיש ותרבות יהודית, בשתוף עם המכון לחקר המוסיקה היהודית של השואה "יד לצלילי השואה", להוציא לאור את הטקסטים המקוריים ביידיש של המחזור הווקלי "מן השירה העממית היהודית" מאת דמיטרי שוסטקוביץ'. המלחין הדגול הרוסי השתמש בפיוט עממי-יהודי ליצירת שיריו היהודים, בהם משתלב הלחן היהודי עממי עם מנגינת שפת יידיש.

היצירה, שנכנסה לאוצר הקלסי של זמננו, מהווה נכס חשוב בתרבות היהודית, הרוסית, ובתרבות האנושות.

בברכה

יצחק נבון

תוכן העניינים

דברי סגן ראש הממשלה ושר החינוך והתרבות (עברית ויידיש) ט
דברי פתיחה (עברית ויידיש) יא
השירים היהודיים של שוסטקוביץ׳: מסה
בעברית טו
ביידיש לז
הטכסטים המקוריים העממיים והתאמתם למוסיקה של שוסטקוביץ׳ סג
גירסה אנגלית ורוסית של דברי סגן ראש הממשלה, דברי פתיחה ומסה 58 – 9

אינהאַלט

באַגריסונג פֿון דעם וויצע-פּרעמיער און בילדונגס– און קולטור–
מיניסטער (העברעיש און ייִדיש) ט
פֿאָרוואָרט (העברעיש און ייִדיש) יא
שאָסטאַקאָוויטשעס ייִדישע לידער: אַן עסיי
העברעיש טו
ייִדיש לז
די אָריגינעלע ייִדישע פֿאָלקסטעקסטן און זייער אַדאַפּטאַציע
צו שאָסטאַקאָוויטשעס מוזיק סג
ענגלישע און רוסישע ווערסיע פֿון די באַגריסונג, דעם פֿאָרוואָרט
און עסיי 58 – 9

פרופסור **יואכים בראון** הינו חבר סגל אקדמאי
של המחלקה למוסיקולוגיה, אוניברסיטת בר-אילן, ישראל.

יאָאַכים בראַון איז אַ פּראָפעסאָר אינעם אָפּטייל פאַר מוזיקאָלאָגיע
פון בר-אילן אוניווערסיטעט, ישׂראל.

מסת"ת ב 965-392-009-X

נסדר ונדפס בישראל
טליגרף, תל-אביב

הוצא לאור
ע"י המועצה העולמית
ליידיש ותרבות יהודית
והמכון "יד לצלילי השואה"

יואכים בראון

השירים היהודיים של שוסטקובי

"מן השירה היהודית העממית", אופ. 79: מסה עם
התאמת הטכסט היידי המקורי

יאָאַכים בראַון

שאָסטאַקאָוויטשי יִדישע לידער

"פֿון יִדישער פֿאָלקס-פּאָעזי 79: אַן עסיי מיט
אַדאַפּטאַציע פֿון אָריגינע ע טעקסטן

צד העולמית ליידיש ותרבות יהודית
מן "יד לצלילי השואה"
משרד החינוך והתרבות

וועלטראַט פאַר יידיש און יידישע קולטור
דער אינסטיטוט "יד לצלילי השואה"
מיניסטעריום פאַר בילדונג און קולטור



השירים היהודיים של שוסטקוביץ'
שאָסטאַקאָוויטשעס ייִדישע לידער

יואכים בראון

שירים יהודיים של שוסטקוביץ'

יאָאַכים בראַון

שאָסטאַקאָוויטשעס ייִדישע לידער

המועצה העולמית ליידיש
ותרבות יהודית
המכון "יד לצלילי השואה"
משרד החינוך והתרבות

וועלטראַט פֿאַר ייִדיש
און ייִדישע קולטור
דער אינסטיטוט "יד לצלילי השואה"
מיניסטעריום פֿאַר בילדונג און קולטור